I 7543

1980

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXVI, 1970) ;

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974) ;

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor : **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Mica enciclopedie a limbii române, Didactica modernă. Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Recenzii, Note,** urmărindu-se în special modernizarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. este publicată în **Buletinul S.S.F.**

I 7543

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

-- UCL 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

IAN 2022

BUCUREȘTI — 1980

30117

Limbă şi literatură apare sub egida Societăţii de ştiinţe filologice din R. S. România cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iaşi), ION DODU BĂLAN, ŞERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iaşi), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg. Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra Neamţ), LIVIA DASCĂL (Braşov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAŢIU (Tg. Mureş), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timişoara)

Această culegere de articole şi studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, BORIS CAZACU, redactor responsabil, I. C. CHIŢIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ŞTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ŞTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA Vol. I, 1980

Sumar

Limbă și stil

MIOARA AVRAM — Punctuația și implicațiile ei în limbă și în comunicare 11
C. FRÂNCU — Despre vechimea prepozițiilor construite cu dativul . . . 27
CRISTINA CĂLĂRAȘU — Formele de indicativ trecut în cronici din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea 34

Discuții

GH. N. DRAGOMIRESCU — Epifonemul „Totuși este trist în lume" *(Floare-albastră)* 42

Limba română de azi

D. CRAȘOVEANU — *Efectiv, practic, realmente* 46

Teorie, critică, istorie literară

M. UNGHEANU — Criteriul valorilor literare junimiste și maiorescianismul 48
V. MÎNDRA — Drama istorică românească actuală și problemele omului contemporan 60
VASILE POPOVICI — Pe marginea discursului realist în *Ion* de L. Rebreanu 68
NAE ANTONESCU — Revista *Preocupări literare* 74

Mica enciclopedie a limbii române

GABRIELA PANĂ DINDELEGAN — Grup verbal 78

Analize de text

AUREL HANCU — Lucian Blaga: *Cîntecul călătorului în toamnă* . . . 82

Didactica modernă

ION COTEANU — Teze pentru o discuție despre relația dintre limba și literatura română în procesul de instruire și educare a tineretului școlar 87

Intervenții: C. NEGREANU 93

DUMITRU SĂVULESCU — O lecție de citire la clasa a V-a. Comentariu literar la poezia *Dor de țară* de D. Corbea 95

LUCIAN PANAIT — Stimularea activității creatoare a elevilor 101

Discuții

DORU SCĂRLĂTESCU — Literatura și obiectivele educației 107

ION POPESCU — Pe marginea unor articole despre manualele de gramatică a limbii române 111

Din istoria învățămîntului limbii și literaturii române

PETRU OALLDE — Apărarea și cultivarea limbii române în Banat, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea 121

Cronică

MIHAI VORNICU — Neacșu Alexe — *in memoriam* 132

Recenzii

DIM. PĂCURARIU, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română* (Constantin Ciopraga); DAN MĂNUCĂ, *Argumente de istorie literară* (Mihai Zamfir); *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente.* Coordonator: DIM. PĂCURARIU (I. Hangiu); *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. IV. Ediție de MARIETA CROICU și PETRE CROICU (Nicolae Saramandu); N. IORGA, *O luptă literară.* Ediție de VALERIU RÂPEANU și SANDA RÂPEANU. Studiu introductiv, note și comentarii de VALERIU RÂPEANU (Al. Săndulescu); *Scrisori către Al. Rosetti (1916—1968).* Ediție îngrijită cu prefață, note și indici de AL. ROSETTI. Postfață de VASILE NICOLESCU (Mircea Handoca); MIHAIL IORDACHE, *Adrian Maniu* (D. Micu); *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Ion Vasile Șerban); IORDAN DATCU — SABINA C. STROESCU, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc* (Nicolae Constantinescu) 135

Contents

Language and Style

MIOARA AVRAM — The Punctuation and Its Implications in Language and Communication 11

C. FRÂNCU — On the Chronology of the Prepositions with Dative . . . 27

CRISTINA CĂLĂRAȘU — The Past Indicative Forms in Some Chronicles from the XVIIth and XVIIIth Centuries 34

Discussions

GH. N. DRAGOMIRESCU — The Epiphoneme „Totuși este trist în lume" *(Floare-albastră)* 42

Romanian Language Today

D. CRAȘOVEANU — *Efectiv, practic, realmente (Effectiv, Practically, Really)* 46

Literary Theory, Criticism, History of Literature

M. UNGHEANU — The Criterion of the Literary Values at „Junimea" and the Maiorescianism 48

V. MÎNDRA — The Contemporary Romanian Historical Drama and the Problems of the Contemporary Man 60

VASILE POPOVICI — On the Realistic Discourse in the Novel *Ion* by L. Rebreanu 68

NAE ANTONESCU — The Journal *Preocupări literare (Literary Concerns)* 74

The Concise Enciclopaedia of Romanian Language

GABRIELA PANĂ DINDELEGAN — Verbal Group 78

Text Analyses

AUREL HANCU — Lucian Blaga: *Cîntecul călătorului în toamnă* . . . 82

Modern Teaching

ION COTEANU — Theses for a Discussion on the Relationship between the Romanian Language and Literature within the Process of Instruction and Education of the Pupils 87

Discussions : C. NEGREANU 93

DUMITRU SĂVULESCU — A Reading Lesson at the Vth Form. Literary Comment of the Poem *Dor de țară* by D. Corbea 95

LUCIAN PANAIT — How to Stimulate the Creative Activity of the Pupils ? 101

Discussions

DORU SCĂRLĂTESCU — Literature and the Goals of Education . . . 107

ION POPESCU — On Some Articles Dealing with the Romanian Grammar Textbooks 111

From the History of the Teaching of Romanian Language and Literature

PETRU OALLDE — The Defence and the Cultivation of the Romanian Language in Banat, at the End of the XIXth Century and at the Beginning of the XXth Century 121

Chronicle

MIHAI VORNICU — Neacșu Alexe — in memoriam 132

Reviews

DIM. PĂCURARIU, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română (Classicism and Classic Tendencies in the Romanian Literature)* — Constantin Ciopraga ; DAN MĂNUCĂ, *Argumente de istorie literară (Arguments of Literary History)* — Mihai Zamfir ; *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente (Dictionary of Romanian Literature. Writers, Journals, Literary Movements,* Coordinated by DIM. PĂCURARIU) — I. Hangiu ; *Scrisori către Ioan Bianu,* vol. IV *(Letters to Ioan Bianu,* IV, edited by MARIETA CROICU and PETRE CROICU) — Nicolae Saramandu ; N. IORGA, *O luptă literară (A Literary Fight,* edited by VALERIU RĂPEANU and SANDA RĂPEANU. Introductory Study, Notes and Comments by VALERIU RĂPEANU) — Al. Săndulescu ; *Scrisori către Al. Rosetti, 1916 — 1968 (Letters to Al. Rosetti,* 1916 — 1968. Edition, Foreword, Notes and Indexes by Al. ROSETTI. Postface by VASILE NICOLESCU) — Mircea Handoca ; MIHAIL IORDACHE, *Adrian Maniu* — D. Micu ; *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains (Colloquium on the Situation of Literature, of the Book and of the Writers)* — Ion Vasile Șerban ; IORDAN DATCU — SABINA C. STROESCU, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc (Dictionary of Folklorists. Romanian Literary Folklore)* — Nicolae Constantinescu 135

Sommaire

Langue et style

MIOARA AVRAM — La ponctuation et ses implications dans la langue et dans la communication 11

C. FRĂNCU — Sur l'ancienneté des prépositions construites avec le datif 27

CRISTINA CĂLĂRAȘU — Les formes de l'indicatif passé dans les chroniques des XVIIe et XVIIIe siècles 34

Discussions

GH. N. DRAGOMIRESCU — L'épiphonème „Totuși este trist în lume" *(Floare-albastră)* 42

La langue roumaine d'aujourd'hui

D. CRAȘOVEANU — *Effectivement, pratiquement, réellement* 46

Théorie, critique, histoire littéraires

M. UNGHEANU — Le critère des valeurs littéraires de „Junimea" et l'écho de Maiorescu 48

V. MÎNDRA — Le drame historique roumain actuel et les problèmes de l'homme contemporain 60

VASILE POPOVICI — Le discours réaliste dans *Ion* de L. Rebreanu . . 68

NAE ANTONESCU — La revue *Preocupări literare* 74

Petite encyclopédie de la langue roumaine

GABRIELA PANĂ DINDELEGAN — Groupe verbal 78

Commentaires de textes

AUREL HANCU — Lucian Blaga : *Cîntecul călătorului în toamnă* . . . 82

Pédagogie moderne

ION COTEANU — Thèses pour une discussion sur la relation entre la langue et la littérature roumaines dans le processus d'instruction et d'éducation des jeunesses scolaires 87

Interventions : C. NEGREANU 93
DUMITRU SĂVULESCU — Une leçon de lecture en classe de Vème. Commentaire littéraire sur la poésie *Dor de țară* de D. Corbea 95
LUCIAN PANAIT — La stimulation de l'activité créatrice des élèves . . 101

Discussions

DORU SCĂRLĂTESCU — La littérature et les objectifs de l'éducation 107
ION POPESCU — Quelques articles sur les manuels de grammaire de la langue roumaine 111

L'histoire de l'enseignement de la langue et de la littérature roumaines

PETRU OALLDE — La défense de la langue roumaine dans le Banat, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle 121

Chronique

MIHAI VORNICU — Neacșu Alexe — in memoriam 132

Comptes-rendus

DIM. PĂCURARIU, *Clasicism și tendințe clasice în literatura română (Classicisme et tendances classiques dans la littérature roumaine)* — Constantin Ciopraga ; DAN MĂNUCĂ, *Argumente de istorie literară (Arguments d'histoire littéraire)* — Mihai Zamfir ; *Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente (Dictionnaire de littérature roumaine. Ecrivains, revues, courants.* Coordination : DIM. PĂCURARIU — I. Hangiu ; *Scrisori către Ioan Bianu,* vol. IV *(Lettres à Ioan Bianu,* Tome IV. Édition présentée par MARIETA CROICU et PETRE CROICU) — Nicolae Saramandu ; N. IORGA, O *luptă literară (Un combat littéraire.* Édition présentée par VALERIU RÂPEANU et SANDA RÂPEANU. Étude introductive, notes et commentaires par VALERIU RÂPEANU) — Al. Săndulescu ; *Scrisori către Al. Rosetti, 1916 — 1968 (Lettres à Al. Rosetti, 1916 — 1968.* Édition, préface, notes et indices par AL. ROSETTI. Post-face par VASILE NICOLESCU) — Mircea Handoca ; MIHAIL IORDACHE, *Adrian Maniu* — D. Micu ; *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* — Ion Vasile Șerban ; IORDAN DATCU — SABINA C. STROESCU, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc (Le dictionnaire des folkloristes. Le folklore littéraire roumain)* — Nicolae Constantinescu 135

Содержание

Язык и стиль

МИОАРА АВРАМ — Пунктуация и её последствия в языке и общении 11
К. ФРЫНКУ — Древность предлогов с дательным падежом 27
КРИСТИНА КЭЛЭРАШУ — Изъявительное наклонение прошедшего времени в летописях XVII—XVIII веков 34

Дискуссии

Г. Н. ДРАГОМИРЕСКУ — Эпифонема «Все-таки на земле грустно» *(Синий цветок* М. Эминеску) 42

Современный румынский язык

Д. КРАШОВЯНУ — *Фактически, практически, действительно* 46

Теория, критика, история литературы

М. УНГЯНУ — Критерий литературных ценностей в концепции писателей-жунимистов и учение Т. Майореску 48
В. МЫНДРА — Современная румынская драма и проблемы современности 60
ВАСИЛЕ ПОПОВИЧ — Реалистическое слово в романе *Ион* Л. Ребряну 68
НАЕ АНТОНЕСКУ — Журнал *Preocupări literare (Литературные занятия)* 74

Малая энциклопедия румынского языка

ГАБРИЭЛА ПАНЭ ДИНДЕЛЕГАН — Глагольная группа 78

Анализ текстов

АУРЕЛ ХАНКУ — Лучиан Блага: *Cîntecul călătorului în toamnă (Песня путешественника в осень)* 82

Современная дидактика

ИОН КОТЯНУ — К вопросу о соотношении румынского языка и литературы в процессе обучения и воспитания школьной молодежи 87

Выступления : К. НЕГРЯНУ 93
ДУМИТРУ СЭВУЛЕСКУ — Урок чтения для пятиклассников. Литературный комментарий стихотворения Д. Корби *Тоска по родине* 95
ЛУЧИАН ПАНАИТ — Стимулирование творческой деятельности учеников 101

Дискуссии

ДОРУ СКЭРЛЭТЕСКУ — Воспитательные цели литературы 107
ИОН ПОПЕСКУ — Рассуждения по поводу некоторых статей об учебниках грамматики румынского языка 111

Из истории преподавания румынского языка и литературы

ПЕТРУ ОАЛЛДЕ — Борьба за сохранение и развитие румынского языка в Банате в конце XIX-ого и в начале XX-ого веков 121

Хроника

МИХАЙ ВОРНИКУ — В память Някшу Алексе 132

Рецензии

ДИМ. ПЭКУРАРИУ, *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română (Классицизм и классические тенденции в румынской литературе)* — Константин Чопрага; ДАН МЭНУКЭ, *Argumente de istorie literară (Историко-литературные аргументы)* — Михай Замфир; *Dicţionar de literatură română. Scriitori, reviste, curente (Словарь румынской литературы. Писатели, журналы, течения.* Под редакцией ДИМ. ПЭКУРАРИУ) — И. Ханджиу; *Scrisori către Ioan Bianu* vol. IV *(Письма к Иоану Биану*, том IV. Издание подготовленное МАРИЕТОЙ и ПЕТРЕ КРОЙКУ) — Николае Сарамандру; Н. ИОРГА, *O luptă literară (В литературной борьбе.* Издание подготовленное ВАЛЕРИУ и САНДОЙ РЫПЯНУ. Вступительная статья, примечания и указатели В. РЫПЯНУ) — Ал. Сэндулеску; *Scrisori către Al. Rosetti, 1916—1968. (Письма к Ал. Росетти, 1916—1968.* Подготовка текста, предисловие, примечания и указатели АЛ. РОСЕТТИ. Послесловие ВАСИЛЕ НИКОЛЕСКУ) — Мирча Хандока; МИХАИЛ ИОРДАКЕ, *Adrian Maniu (Адриан Маниу)* — Д. Мику; *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains (Беседа о положении литературы, книги, писателя)* — Ион Василе Шербан; ИОРДАН ДАТКУ — САБИНА К. СТРОЕСКУ, *Dicţionarul folcloriştilor. Folclorul literar românesc (Словарь фольклористов. Румынский литературный фольклор)* — Николае Константинеску 135

Punctuaţia şi implicaţiile ei în limbă şi în comunicare*

MIOARA AVRAM

1. Punctuaţia este o componentă a scrierii sau a sistemului grafic al unei limbi constînd dintr-un ansamblu de semne convenţionale care dau indicaţiile necesare lecturii unui text [1]. Multe dintre definiţiile curente ale punctuaţiei păcătuiesc prin absolutizarea elementului de referinţă al acestor indicaţii : unele definiţii se referă exclusiv la marcarea raporturilor gramaticale dintre membrele unui enunţ (de exemplu, în literatura română de specialitate, definiţia dată de Iorgu Iordan [2]), în timp ce altele se referă, tot exclusiv, la corespondenţa cu trăsăturile fonetice suprasegmentale sau prozodice — pauza şi intonaţia în sens larg, incluzînd adesea şi accentul sintactic, şi diferenţele de registru (de exemplu, definiţia dată în *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie* [3] sau, din bibliografia străină, în *Grammaire Larousse* [4]). Definiţia corectă este cea care îmbină cele două elemente de referinţă, aproximativ în formula adoptată la noi de *Gramatica* Academiei [5] (sau, pentru limba franceză, de Grevisse [6]) : punctuaţia este un sistem de semne convenţionale care au rolul de a despărţi unităţile sintactice după raporturile stabilite între părţi de propoziţie, propoziţii şi fraze şi de a atrage atenţia asupra intonaţiei şi pauzelor corespunzătoare. În această cuprindere a ambelor tipuri de referenţi e de reţinut prioritatea acordată referentului gramatical, întrucît el stă şi la baza referentului fonetic, pe care l-am putea considera referent intermediar sau de gradul al doilea.

---

* Prelegere prezentată la cursurile de informare şi documentare de la Rîmnicu-Vîlcea, 4 august 1979.

[1] E interesant de notat că în gramatica lui Iordache Golescu, *Băgări de seamă asupra canoanelor gramăticeşti*, Bucureşti, 1840, p. 185—188, semnele de punctuaţie sînt numite „semne dă citire".

[2] În *Limba română contemporană*, ediţia a II-a, Bucureşti, 1956, p. 732.

[3] Ediţia a III-a, Bucureşti, 1971, p. 38. Cf. şi Iorgu Iordan — Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Bucureşti, 1978, p. 196 : „structura unităţilor grafice... implică, pe lîngă litere, şi un sistem de *paragrafeme* sau semne de *punctuaţie*, ale căror referinţe sînt unităţi ale structurii suprasegmentale".

[4] Jean-Claude Chevalier, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé, Jean Peytard, *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, 1964, p. 32 ; autorii consideră punctuaţia un echivalent aproximativ nu numai al unor fenomene fonetice („pauze, accente, intonaţii, melodii"), ci şi al gesturilor de care e însoţit limbajul vorbit.

[5] *Gramatica limbii române* editată de Academia R. S. România, ediţia a II-a, tiraj nou, Bucureşti, 1966, vol. al II-lea, p. 483.

[6] Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, ediţia a IX-a, Gembloux—Paris, 1969, p. 52.

Ca parte componentă a scrierii, punctuaţia este grupată de obicei alături de ortografie, mai ales în lucrările care se ocupă de normarea scrierii corecte — vezi, de exemplu, *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*. Există chiar autori care nu fac deosebire între aceste două categorii de reguli ale scrierii corecte, încadrînd punctuaţia în ortografie [7] — vezi prezenţa ei în lucrarea lui Al. Graur intitulată numai *Mic tratat de ortografie* [8]. Desigur, există puncte de tangenţă între semnele de punctuaţie şi cele ortografice (un semn de punctuaţie cum e punctul se foloseşte ca semn ortografic la abrevieri, iar un semn ortografic cum e cratima se întrebuinţează ca semn de punctuaţie în exemple ca *doi-trei*, unde în locul ei ar putea sta virgula) [9]. De asemenea, reguli ortografice ca cele ale scrierii cu iniţială majusculă sînt legate de folosirea unor semne de punctuaţie ca punctul, semnul întrebării şi cel al exclamării.

Pe de altă parte, ca auxiliar grafic al sintaxei, cum este pe drept cuvînt considerată, punctuaţia îşi găseşte loc şi în tratarea gramaticii, beneficiind de un capitol în orice expunere completă a gramaticii descriptive şi normative a unei limbi, chiar în cele care nu se ocupă în mod special şi de ortografie (vezi *Gramatica* Academiei [10]). Strînsa legătură dintre punctuaţie şi sintaxă se oglindeşte şi în faptul că unii autori folosesc pentru semnele de punctuaţie denumirea de „semne sintactice" [11]. Cu toate acestea, nu toate funcţiile punctuaţiei sînt legate — direct sau măcar indirect — de gramatică (de exemplu, întrebuinţarea semnelor citării pentru exprimarea ironiei).

O definiţie din sursă literară (scriitorul francez Fernand Gregh [12]) numeşte sintaxa „respiraţia frazei". Această definiţie poate fi acceptată şi în sensul propriu, referitor la marcarea pauzelor pe care sîntem obligaţi să le facem din cînd în cînd în vorbire din necesităţile fiziologice ale limitelor suflului nostru şi pentru care se pune numai problema locului celui mai adecvat, pentru a nu deranja coerenţa enunţului [13]; definiţia citată are însă tîlcuri mai profunde dacă o interpretăm în sens metaforic, înţelegînd prin respiraţie clarificarea enunţului datorită indicării grafice a organizării lui.

Nu poate fi vorba de o corespondenţă perfectă între punctuaţie, pe de o parte, şi pauză sau intonaţie, pe de alta. De exemplu, există pauze cărora

---

[7] Am mai discutat această problemă în *Şcoala şi cerinţele actuale ale predării ortografiei şi ortoepiei*, în *Aspecte ale evoluţiei limbii şi literaturii române. Latina în formaţia profesorului de limba română. Cursuri de vară, Piatra Neamţ, 1977*, Bucureşti, 1977, p. 151—152.

[8] Bucureşti, 1974. Punctuaţia este tratată chiar în primul capitol al cărţii (după *Introducere*), sub titlul *Fraza şi propoziţia* (p. 24—71).

[9] Pentru o tratare paralelă a celor două categorii de semne grafice vezi G. Beldescu, *Semnele de punctuaţie şi semnele ortografice*, în *Limba şi literatura română. Revistă trimestrială pentru elevi*, IV (VIII), 1978, nr. 4, p. 11—15.

[10] Punctuaţia ocupă aici (vol. al II-lea, p. 483—504) un spaţiu aproximativ egal cu cel din *Îndreptarul ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*; diferenţele în minus privesc unele întrebuinţări nelegate de gramatică şi informaţiile de ordin istoric.

[11] Vezi M. Grevisse, *loc. cit.*

[12] Citat de M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1140.

[13] H. Jacquier califică punctuaţia drept „modestă slujnică a respiraţiei şi a gîndirii": *Liniomanie*, în *Steaua*, VII (1956), nr. 7, p. 125.

în scris nu le corespunde un semn de punctuație [14] : între subiect și predicat nu se pune virgulă, deși în vorbire poate exista aici o pauză, mai ales dacă subiectul este însoțit de determinări (ex. : *Pisica cu clopoței / nu prinde șoareci*) ; în această situație, la folosirea unui semn de punctuație pentru pauza respectivă se opune o regulă gramaticală a punctuației, cerința de a nu separa două elemente sintactice atît de strîns legate unul de altul [15]. Există de asemenea intonații care nu pot fi redate prin punctuație : propoziției *A sunat !* îi putem marca printr-un semn special caracterul exclamativ, dar nu putem arăta prin punctuație dacă exclamația este de bucurie sau de regret ; în această situație ne găsim în fața unor limite ale semnelor de punctuație față de posibilitățile mai largi ale exprimării orale.

Pentru a nu trage de aici concluzii pripite, e cazul să arătăm că există și situații în care avem a face cu limite ale intonației și, în general, ale mijloacelor fonetice suprasegmentale față de posibilitățile mai largi ale punctuației, prin care se poate realiza o comunicare mai economică. De exemplu, chiar cu modificarea corespunzătoare a registrului și a tempoului de vorbire, este adesea dificil de marcat la lectura orală intervenția unei paranteze sau a unor ghilimele, de aceea mulți lectori fie că pronunță numele semnelor în cauză, anunțînd unde se deschid sau se închid parantezele, respectiv ghilimelele, fie că adaugă la lectură cuvinte inexistente în text, redînd paranteza prin cuvinte ca *sau, adică, respectiv*, iar ghilimelele prin cuvîntul *citat, citez* cînd se marchează neutru un citat sau prin *chipurile, așa-zis* etc. cînd e vorba de ghilimele cu valoare expresivă. În anumite situații unele adaosuri verbale sînt indispensabile : de exemplu, atunci cînd paranteza marchează elemente cu caracter facultativ sau opțional pentru valabilitatea enunțului, de la caz la caz, și cînd cititorul trebuie să repete, cu *sau, respectiv*, lectura cuvîntului de după paranteză [16] sau a cuvîntului în interiorul căruia apare ea [17].

2. Observațiile făcute pînă acum au consecințe în diversele clasificări aplicate sau aplicabile semnelor de punctuație. Înainte însă de a discuta clasificarea lor, este necesară o discuție asupra inventarului semnelor de punctuație, întrucît, contrar așteptărilor, acesta nu este perfect delimitat în sensul unei acceptări unanime. Lucrările românești recunosc, în general, existența a zece semne de punctuație (punctul, semnul întrebării, semnul exclamării, virgula, punctul și virgula, două puncte, semnele citării sau ghilimelele, linia de dialog și de pauză, parantezele, punctele de suspensie), la care adaugă

[14] Vezi Alexandra Roceric-Alexandrescu, *Observații asupra pauzei — în citire — în limba română*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XIV (1963), nr. 3, p. 361—375 ; Lidia Sfîrlea, *Observații cu privire la raportul dintre punctuație și prozodie în limba română*, în *Limba română*, XVI (1967), nr. 1, p. 55—57. Cf. și Jorge de Morais Barbosa, *Note sur la ponctuation portugaise*, în *Bulletin des jeunes romanistes*, I (1960), p. 15—18.

[15] Întrucît interdicția e formulată în mod expres numai pentru virgulă, unii scriitori notează pauza dintre subiect și predicat prin alte semne de punctuație, mai ales prin linia de pauză.

[16] Un exemplu ca *ceea ce implică posibilitatea ca termenul românesc să fi avut, în trecut, (și) sensul cuvîntului grecesc.* Andrei Avram, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXX (1979), nr. 6, p. 540, se citește *sensul sau și sensul.*

[17] Pentru această situație vezi Mioara Avram, *Compromiterea parantezei*, în *Limba română*, XXVIII (1979), nr. 1, p. 95, notele 2 și 3.

uneori [18] folosirea ca semn de punctuație a cratimei, semn preponderent ortografic.

Acad. Al Graur [19] include printre semnele de punctuație și *alineatul* sau *starea*, adoptînd în această privință un punct de vedere curent în inventarele admise pentru alte limbi [20] și pentru care există precedente și în tradiția lucrărilor românești: primul tratat românesc de punctuație, publicat la mijlocul secolului trecut [21], cuprindea și el alineatul; este drept că e destul de greu să numim alineatul un semn, el fiind mai curînd un procedeu, ceea ce explică trecerea lui, în unele lucrări străine citate, într-o categorie, cam vag precizată, a auxiliarelor punctuației. În orice caz, atragerea alineatului în cadrul punctuației este binevenită, el fiind un element principal de structurare grafică a enunțului pe care, din păcate, prea puțini îl mînuiesc așa cum trebuie, poate tocmai din cauză că pînă acum nu-și găsea locul în gramatica școlară nici la punctuație, nici la analiza sintactică limitată la frază. Orientarea modernă spre „gramatica textului" în sensul unui enunț de mai mari proporții impune acordarea unei atenții sporite acestui procedeu de punctuație.

Într-un articol recent [22] am relevat folosirea din ce în ce mai frecventă a unui semn de punctuație care nu este consemnat încă în nici o lucrare normativă sau descriptivă asupra punctuației noastre: *bara oblică* de forma / (pe care am întîlnit-o înregistrată ca semn de punctuație numai în lucrări referitoare la limba engleză [23]). Întrebuințările acestui semn, descrise pe larg în articolul citat, sînt adesea comune fie cu linia de pauză (sau cratima), fie cu paranteza, față de care prezintă însă unele avantaje în anumite situații, cum ar fi delimitarea unor serii de termeni legați între ei prin alte mijloace (ex.: *dubla orientare sinteză — analiză / analiză — sinteză*) sau marcarea unei alternative (ex.: *și/sau, existența/absența* etc.).

Lucrările franceze [24] și cele engleze [25] înregistrează în mod curent printre semnele de punctuație *asteriscul* (*), simplu sau multiplicat, cu diverse funcțiuni, printre care despărțirea unor secțiuni ale unui text, trimiterea la note explicative [26], substituirea unui nume propriu care din diverse motive nu este specificat etc.

---

[18] Vezi *Indreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație*, p. 79—80.

[19] *Lucr. cit.*, p. 70—71.

[20] Vezi, pentru limba franceză, *Grammaire Larousse*, p. 38 și M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1152; cf. și Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christianne Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Jierre Mevel, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, s.v. *ponctuation*. Pentru engleză vezi Eric Partridge, *You Have a Point There. A Guide to Punctuation and its Allies*, Londra, 1963, p. 165—169.

[21] Ioan Popp, *Tractat de puntuațiune*, București, 1858.

[22] Mioara Avram, *Un nou semn de punctuație*, în *Limba română*, XXVIII (1979), nr. 2, p. 193—198.

[23] Vezi, în primul rînd, E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 151—153.

[24] M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1151; vezi și *Dictionnaire de linguistique Larousse*, s.v. *ponctuation*.

[25] E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 82—83.

[26] Întrebuințare amintită în treacăt și de Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 60, într-un paragraf consacrat parantezei. Petru M. Cîmpeanu, *Gramatica românească*, ed. a II-a, Iași, 1880, p. 180, îl numea „semnul observării sau al luării-aminte".

În sfîrșit, unele lucrări străine consideră semne (auxiliare) de punctuație *acolada* [27], semnul de *paragraf* [28], *blancul* sau *spațiul alb* excepțional ca dimensiuni sau amplasament, folosit în cursul unui rînd, între cuvinte, sau în dispunerea grafică a rîndurilor [29], și chiar unele procedee ca *variația literelor* (cursive, majuscule) la tipărire sau diversele sublinieri în textele manuscrise și în cele dactilografiate [30]. Cu titlu informativ se menționează și unele încercări izolate de a introduce în punctuație creații originale ca semnul special de ironie propus de scriitorul francez Alcanter de Brahm [31].

Printre problemele de precizare a inventarului semnelor de punctuație poate fi amintită și aceea a statutului unic sau diferit acordat fie unor semne cu aceeași formă, dar cu întrebuințări diferite, pe care le-am putea numi semne omonime sau omoforme (este cazul liniei de dialog și de pauză [32]), fie altora pe care le-am putea numi variante sau sinonime întrucît au aceleași întrebuințări, dar diferă ca formă și de aceea au uneori și denumiri parțial diferite. Ultima problemă se pune mai ales pentru paranteze: în timp ce majoritatea lucrărilor românești grupează sub un singur semn de punctuație paranteza rotundă () și pe cea colțuroasă [ ], la care unele adaugă și paranteza ascuțită ⟨⟩, acad. Al. Graur [33] consideră paranteza colțuroasă sau franceză un semn aparte [34]. De asemenea, problema se poate pune și pentru diferitele feluri de ghilimele, cel puțin pentru distingerea ghilimelelor obișnuite (virgule dublate „") de cele numite franceze («»), dacă nu și de cele germane sau englezești constînd din cîte o singură virgulă (‚ ') [35].

3. M-am referit, în informațiile precedente, și la inventarele din scrierea altor limbi, întrucît semnele de punctuație sînt, în general, aceleași în limbile europene, în primul rînd în cele scrise cu alfabetul latin, dar și în cele care folosesc alfabetul chirilic sau cel grecesc. În ciuda caracterului internațional al inventarului, există însă diferențe de la o limbă la alta în privința unor norme de folosire a semnelor cu aceeași formă și cu valori de bază comune [36], ceea ce poate constitui obiectul unor studii contrastive sau confruntative

---

[27] Vezi, pentru limba engleză, E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 153—154.

[28] Înregistrat ca semn de punctuație și de P. Cîmpeanu, *lucr. cit.*, p. 181.

[29] Vezi, pentru franceză, *Grammaire Larousse*, p. 39 și M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1141. De folosirea blancului în poezie s-a ocupat la noi G. I. Tohăneanu, *„Punerea în pagină" a textului poetic*, în *Limba română*, XX (1971), nr. 3, p. 237—246; vezi și Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Timișoara, 1975, p. 151—155.

[30] Vezi *Grammaire Larousse*, p. 38—39 și E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 118—121.

[31] Vezi M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1141.

[32] Despre care *Indreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație*, p. 71, afirmă că reprezintă „același semn de punctuație", dar, recunoscînd că „are două funcțiuni total diferite", definește și tratează separat linia de dialog de linia de pauză, ceea ce înseamnă, în fapt, că e vorba de două semne.

[33] *Lucr. cit.*, p. 60—61 față de 58—60.

[34] Vezi și inventarele pentru alte limbi care folosesc tot termeni diferiți: fr. *parenthèses* ( ), *crochets* [ ]; *Dictionnaire de linguistique Larousse*, art. cit. Cf. E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 65.

[35] Pentru diferitele feluri de ghilimele vezi Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 64—66.

[36] Pentru încercări de unificare în această privință vezi *Dokumente zur Interpunktion europäischer Sprachen*, Göteborg, 1939, și informațiile date de Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 31—32.

asupra punctuației [37], cu atît mai necesare, cu cît în acest domeniu se produc numeroase greșeli prin transferul unor convenții dintr-o limbă în alta [38].

În general, limba română, ca și alte limbi romanice și în primul rînd ca franceza, are o punctuație mai suplă, mai puțin rigidă decît multe alte limbi europene, în sensul că nu are sau are mai puține reguli formale, aplicabile mecanic, cum au limbi ca germana, rusa și maghiara, care despart prin virgulă orice atributivă pronominală [39] sau echivalentul conjuncției *că* în orice funcție sintactică (la propozițiile subiective, completive etc.). Tocmai absența unor reguli mecanice de acest tip permite limbii române să diferențieze în scris părțile de propoziție și propozițiile subordonate izolate (explicative) de cele neizolate (determinative) sau un *că* completiv de unul cauzal în contexte ca *Știu că sînt deștept* și *Știu, că sînt deștept.* Din păcate, acest avantaj al limbii noastre față de limbile cu punctuație mecanică — mai ușoară, dar ineficientă — este neglijat de unii traducători, care încalcă normele scrierii corecte făcînd să apară traduceri care urmează, fără vreun motiv special, de conținut, punctuația originalului [40]; de exemplu, recenta traducere, bună dealtfel, a romanului lui Stefan Heym *Relatare despre regele David* (București, 1978, traducere de Mihai Isbășescu) aplică sistematic, în pasajele cu punctuație — despre cele cu punctuație zero va fi vorba mai departe —, regulile de punctuație germană, avînd virgulă înainte de *că* subiectiv [41] sau completiv [42] și înainte de orice *care* atributiv [43], chiar în interiorul îmbinării pronominale *cel care* [44].

4. Revenind la inventarul semnelor de punctuație, e locul să amintim diverse criterii de clasificare care li se aplică sau li se pot aplica. Cele mai obișnuite clasificări se fac după importanța semnelor de punctuație (semne principale sau esențiale față de altele secundare sau auxiliare) [45]; după co-

---

[37] Dintre studiile referitoare la limbi din aceeași familie se poate cita, de exemplu, Ann Eljenholm Nichols, *Punctuation Problems for Speakers of Germanic Languages*, în *Language Learning. A Journal of Applied Linguistics*, XII (1962), nr. 3, p. 195—204; pentru încercări de formalizare, bazate pe limbile franceză, rusă, engleză și olandeză, în vederea analizei automate, vezi Lydia Hirschberg, *Lois formelles de la ponctuation*, în *Linguistics*, 19 (1965), p. 21—63. Lucrarea lui Edith Ilovici, *Îndreptar de ortografie și punctuație a limbii engleze*, București, 1972, cuprinde prea puține referiri comparative la limba română.

[38] Ocupîndu-se de păstrarea obișnuințelor de punctuație din scrierea limbii materne în procesul de învățare a unei limbi străine, Ann Eljenholm Nichols, *lucr. cit.*, p. 195, încadrează transferul de punctuație în fenomenele de „substituție grafemică" similare celor de substituție fonematică.

[39] Vezi H. Jacquier, *Iarăși despre punctuație*, în *Steaua*, VII (1956), nr. 9, p. 115. Pentru o discuție asupra deosebirii dintre punctuația româno-franceză și cea germano-ruso-finlandeză vezi Valentin Kiparsky, *Problèmes de ponctuation*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXVI (1975), nr. 4, p. 379—380.

[40] Printr-un fenomen de transfer opus celui care are loc, de obicei, în procesul de însușire a unei limbi străine (vezi nota 38).

[41] Vezi, de exemplu, p. 15.

[42] Completiv direct: p. 18 (două exemple); indirect: p. 72.

[43] P. 34, 38, 42, 315.

[44] P. 227.

[45] Vezi P. Cîmpeanu, *lucr. cit.*, p. 173/180: principale și accesorii. T. Cipariu, *Gramateca limbei romane.* Partea II, *Sintetica*, București, 1877, p. 351, vorbește de semne ordinare și extraordinare, într-o clasificare în care importanța e identificată cu frecvența. Vezi și distincția de la Iorgu Iordan, *lucr. cit.*, p. 733/743.

respondența lor cu pronunțarea [46]: cu o anumită intonație, cu pauze de durată diferită [47] sau cu o prozodie specifică [48]; după gramaticalitatea sau expresivitatea lor [49]. Încadrarea unui semn sau a altuia în diversele clase enumerate este adesea discutabilă, pentru că majoritatea semnelor de punctuație nu sînt uni-, ci plurifuncționale și, chiar atunci cînd sînt mai mult sau mai puțin unifuncționale, nu sînt monosemantice, ci polisemantice prin diversele nuanțe pe care le pot exprima (vezi, de exemplu, semnul exclamării). Clasificarea după importanță, care ar trebui să aibă consecințe în eșalonarea învățării semnelor de punctuație, se dovedește a fi cea mai arbitrară, cu mari diferențe de la un cercetător la altul: în timp ce majoritatea lucrărilor consideră drept principale semnele de punctuație care marchează o pauză forte sau finală (punctul, semnul întrebării și semnul exclamării), unele lucrări [50] rețin în această categorie numai punctul, alături de virgulă și de punct și virgulă.

După părerea mea, cele mai multe clasificări, și în primul rînd cea care ia drept criteriu „importanța", nu pot fi aplicate cu succes semnelor luate ca unități, ci numai considerînd separat diversele lor întrebuințări, între care putem constata însemnate deosebiri funcționale, de frecvență, distribuție etc. Problema se pune în același fel și pentru programarea eșalonată a învățării semnelor de punctuație, începînd cu cele mai frecvente — și mai accesibile — întrebuințări (de exemplu, semnul două puncte trebuie învățat mai devreme cu întrebuințările sale înaintea vorbirii directe și înaintea unor enumerări și mai tîrziu cu valorile sale explicative, conclusive sau de marcare a raportului predicativ).

Între alte clasificări posibile ale semnelor de punctuație ar mai fi de menționat clasificările formale în semne simple, compuse (sau perechi) și mixte (sau combinate) [51] sau în semne care apar numai între cuvinte și altele care pot apărea și în interiorul lor [52] și clasificările funcționale după

---

[46] Vezi Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 26, 58.

[47] Pauza și intonația (sau melodia) ca termeni corespondenți se opun adesea în aceeași clasificare: vezi J. Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, 1939; Iorgu Iordan, *lucr. cit.*, p. 733. La Gavrile I. Munteanu, *Gramatică română*. Partea sintactică, Brașov, 1861, p. 180, clasificarea cunoaște trei termeni: semne de pauză, de ton și grafice.

[48] Vezi Lidia Sfîrlea, *lucr. cit.*, p. 58 și urm., care consideră relevante virgula, punctul și semnul întrebării, eventual și semnul exclamării și punctele de suspensie; celelalte semne sau sînt variante ale primelor sub raport funcțional, sau nu au semnificație prozodică.

[49] Vezi în *Grammaire Larousse*, p. 33/36, clasificarea în a) semnele esențiale ale pauzei și b) semne încărcate de expresivitate.

[50] De exemplu, *Grammaire Larousse*, p. 33—35. Cipariu, *lucr. cit.*, p. 351 adăuga la acestea semnul două puncte.

[51] Unii cercetători le numesc pe acestea din urmă locuțiuni (vezi L. Hirschberg, *lucr. cit.*, p. 25, nota 9). Combinațiile cele mai frecvente sînt 1) ?! sau ?! 2) !... 3) ?... 4) - sau — 5) —„ ". Unul sau fiecare dintre semnele aflate în combinație poate fi și repetat; mai frecventă este combinația ?!?, dar se întîlnesc și exemple ca ????!!!! sau !!!?! (vezi G. Călinescu, în *Scrisori către Al. Rosetti*, București, 1979, p. 113, 160).

[52] Paranteza în exemple ca *cronologia transformării în africate a oclusivelor (pre)palatale*. Andrei Avram, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXX (1979), nr. 3, p. 199; punctele de suspensie în *ă...ra!* și *ho...pa!* Creangă, *Opere*, București, 1953, p. 101, 105.

corespondența cu echivalente verbale (adaosuri sau/și schimbări de cuvinte) [53] sau după apartenența la diverse stiluri ale limbii : opoziția principală este între punctuația limbii curente și cea a textelor științifice, cărora le sînt specifice — uneori în comun cu textele administrative — unele semne (ca bara oblică [54], acolada, parantezele colțuroase și cele ascuțite [55], semnul de paragraf), întrebuințări (majoritatea întrebuințărilor asteriscului [56], folosirea parantezei în corpul unui cuvînt și, în general, a parantezei cu valoare opțională [57], folosirea liniei de pauză la începutul unor alineate) sau procedee (ghilimelele duble [58] și parantezele duble [59] sau, altfel spus, citatul în citat și paranteza în paranteză ; alineatele constituite din fragmente de propoziții sau fraze) [60].

5. Cu aceasta am ajuns la ceea ce se poate numi stilistica punctuației. În măsura în care se vorbește de ea, de legătura punctuației cu stilistica, se neglijează de obicei tocmai elementele de stilistică funcțională pe care le-am amintit mai înainte, urmărindu-se mai degrabă elementele de stilistică afectivă, în sensul efectelor expresive ale punctuației [61]. Regulile de punctuație înseși sînt clasificate în unele lucrări în reguli de punctuație logică, indispensabile pentru decodarea corectă a unui text, și reguli de punctuație expresivă [62]. De fapt, capacitatea punctuației de a avea valori stilistice, atît în sensul efectelor expresive, cît și în sensul marcării unor preferințe personale, provine din particularitatea limbii române de a poseda, pe lîngă unele reguli obligatorii de punctuație, un mare număr de reguli facultative și, în orice caz, reguli neformale, pasibile de interpretare după intenția celui care formulează textul.

Punctuația are o deosebită utilitate pentru înțelegerea justă a unui text scris, ea îl ajută pe cititor să desprindă sensul exact al celor transmise în scris, iar în unele împrejurări ea este chiar un element indispensabil pentru această înțelegere : aproape totdeauna există anumite deosebiri de înțeles după felul cum este întrebuințată punctuația într-un text, dar uneori se poate ajunge pînă la schimbarea totală a înțelesului. Pe lîngă exemple cu punctuație

---

[53] Vezi discuția de la p. 13 și Mioara Avram, *Un nou semn de punctuație*, p. 194—196.

[54] Vezi Mioara Avram, *ibidem*.

[55] Vezi Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 61.

[56] Vezi *Dictionnaire de linguistique Larousse*, s.v. *ponctuation*.

[57] Vezi Mioara Avram, *Compromiterea parantezei*, p. 95.

[58] Vezi Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 66.

[59] Idem, *ibidem*, p. 61—62.

[60] Unele semne de punctuație sînt folosite în anumite limbaje științifice cu valori speciale nelegate de punctuație : vezi folosirea în notația matematică a punctului, a virgulei, a parantezelor de diverse feluri, a acoladei etc. Probabil că asemenea situații sînt avute în vedere de Iorgu Iordan și Vladimir Robu, *lucr. cit.*, p. 198, nota, unde se menționează, fără exemple, folosirea unor semne de punctuație, alături de alte simboluri grafice, ca unități ale unor coduri științifice.

[61] Vezi, de exemplu, analiza punctuației lui L. Blaga la Alexandra Indrieș, *lucr. cit.*, p. 138—145.

[62] Vezi *Grammaire Larousse*, p. 32. Cf. și H. Jacquier, *Iarăși despre punctuație*, p. 114 : „Puterea unui semn de punctuație oscilează între doi poli : gramatica și logica, iar, pe de altă parte, afectivitatea și stilistica. Se poate defini deci valoarea oricărui semn de punctuație în funcție de două variabile, una stilistică și psihologică, alta logico-gramaticală".

de sfîrșit de comunicare — *Cum pleci?* față de *Cum? Pleci?* —, ne putem gîndi și la situații din cadrul unei comunicări: să se compare înțelesul variantelor de punctuație *Nu plîng, pentru că mi-e frică* (deci nu plîng) și *Nu plîng pentru că mi-e frică* (ci pentru că sînt bucuroasă — deci plîng) sau *Andrei începe examenul* (cu *Andrei* subiect) și *Andrei, începe examenul* (cu *Andrei* vocativ).

În asemenea situații, în care deosebirea de punctuație este corelată cu deosebiri de înțeles, folosirea unei punctuații adecvate este obligatorie. Există cîteva situații gramaticale cu reguli de punctuație obligatorie: unele cu caracter pozitiv, arătînd cînd se impune folosirea unui semn de punctuație (de exemplu, faptul că vocativul se desparte totdeauna prin virgulă) și altele cu caracter negativ sau prohibitiv, arătînd cînd nu e permis un semn de punctuație (de exemplu, faptul că nu se pune virgulă între subiect și predicat) [63]. Alături de situațiile pentru care există reguli precise, categorice, există și situații în care folosirea semnelor de punctuație nu are propriu-zis reguli, ci depinde de aprecierea celui care scrie, prezența unui semn de punctuație fiind permisă, dar nu obligatorie (de exemplu, prezența virgulei la părți de propoziție, la propoziții subordonate sau la conjuncții ca *deci, însă* așezate într-un loc mai deosebit de cel obișnuit); existența regulilor de punctuație facultativă nu trebuie să creeze impresia greșită că în general punctuația este liberă și subiectivă [64]. Însușirea regulilor de punctuație obligatorie și a limitelor în care se poate desfășura punctuația facultativă [65] este o datorie elementară pentru orice om de cultură, la fel ca și însușirea normelor ortografice.

La însușirea unei reguli de punctuație trebuie să se țină seama, pe de o parte, de formularea ei corectă (de exemplu, nu așa cum simplifică unii regula, spunînd că e interzisă virgula înainte de *și*, ci numai înainte de *și* conjuncție — nu și adverb — și numai cînd conjuncția are valoare copulativă, nu și atunci cînd are valoare adversativă, ca *iar*) și, pe de altă parte, de existența situațiilor în care se întîlnesc două reguli diferite, ceea ce explică multe dintre aparentele excepții la cîte o regulă în parte (de exemplu, dacă înaintea conjuncției copulative *și* există un vocativ sau o construcție cu caracter explicativ, se pune virgulă înainte de *și* pentru că ea e cerută de vocativ sau de construcția explicativă: *Vino, Ioane, și privește; Am luat mai multe cărți, numai romane, și le-am citit pe toate*). De remarcat că regulile de folosire obligatorie a unui semn de punctuație nu sînt influențate

[63] Uneori regulile prohibitive decurg în mod logic din restricțiile prevăzute în regulile pozitive și invers (de exemplu, faptul că nu se pune virgulă la conjuncțiile disjunctive folosite numai între termenii disjuncției: *Rămîi ori pleci?* și se pune dacă ele sînt folosite la fiecare termen al disjuncției: *Ori pleci, ori rămîi).*

[64] Vezi H. Jacquier, *Iarăși despre punctuație*, p. 114: „Folosirea semnelor de punctuație se bucură de un anumit grad de libertate individuală, grad variabil de la caz la caz, dar care nu vrea să însemneze niciodată că punctuația ar putea fi total arbitrară".

[65] Normele de punctuație în vigoare se găsesc descrise pe larg în *Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație* și în *Gramatica* Academiei, vol. al II-lea; multe amănunte suplimentare, cu discutarea critică a unor deprinderi, la Al. Graur, *lucr. cit.*

de regulile de interzicere a lui, în schimb acestea din urmă, adică regulile prohibitive, nu se pot aplica uneori din cauza intervenţiei unei reguli pozitive, care cere prezenţa semnului de punctuaţie în cauză ; la exemplul precedent se poate adăuga următorul : regula că subiectul nu se desparte prin virgulă de predicatul lui nu se poate aplica atunci cînd între aceste părţi principale de propoziţie se găsesc elemente care trebuie despărţite prin virgulă de rest [66], cum ar fi un atribut izolat al subiectului (ex. : *Mama, obosită, s-a culcat*), un vocativ (ex. : *El, soro, a plecat*) sau altă construcţie incidentă (ex. : *El, închipuie-ţi, a plecat*) [67].

Situaţiile în care punctuaţia nu are reguli obligatorii sînt de două feluri : unele în care e de ales între un semn de punctuaţie sau nici unul (zero) şi altele în care trebuie să se folosească un semn de punctuaţie, dar există posibilitatea optării între două sau mai multe semne cu întrebuinţări comune, deci între semne de punctuaţie sinonime (de obicei parţiale) [68]. Astfel, chiar unele semne foarte deosebite între ele din punctul de vedere al pauzei corespunzătoare, ca semnul exclamării (de obicei, semn de pauză finală, mare) şi virgula (semn de pauză mică), au o întrebuinţare comună : după vocative şi după interjecţii. Cu atît mai mult se pot întîlni întrebuinţări comune la semnele care marchează pauze mai mici : virgula are mai multe funcţiuni comune cu linia de pauză ; uneori amîndouă au funcţiuni comune şi cu paranteza (de exemplu, la construcţiile incidente), cu două puncte (la anumite apoziţii) sau cu două puncte şi chiar cu punctele de suspensie (la marcarea raportului predicativ în propoziţii nominale sau în propoziţii eliptice de predicat [69]). De asemenea, ghilimelele sînt sinonime cu punctele de suspensie şi cu semnul exclamării (pus de obicei în paranteză, singur sau alături de semnul întrebării) în funcţia de marcare a ironiei sau a elementului surpriză. Stilistica punctuaţiei este legată şi de sinonimia unor semne, care oferă un cîmp larg de manifestare a preferinţelor unor variante funcţionale sau ale unor stiluri individuale (şi ale unor curente literare).

Existenţa elementelor de punctuaţie facultativă face ca nu toţi cei ce scriu — şi nu am în vedere neapărat pe scriitori — să întrebuinţeze aceeaşi cantitate de semne şi, uneori, nici chiar acelaşi inventar sau aceeaşi distribuţie. În limitele corectitudinii există oameni care folosesc o punctuaţie mai abundentă şi alţii la care punctuaţia e mai economică [70] ; unii cu punctuaţie mai nuanţată şi alţii cu una mai monotonă, solicitînd aceleaşi

[66] Se poate spune că nu e permisă despărţirea acestor părţi de propoziţie printr-o singură virgulă, dar e permisă intervenţia a două sau mai multe virgule care închid între ele diverse intercalări. Cf. J. Damourette, *lucr. cit.*, p. 32.

[67] Am ilustrat diverse categorii de reguli cu virgula, deoarece este semnul de punctuaţie care pune cele mai multe probleme, avînd şi întrebuinţări numeroase şi variate. De aceea şi bibliografia referitoare la virgulă este cea mai bogată. În 1940 Al. Graur (semnînd Gh. Reviga, *Virgula*, în *Tempo*, VIII, nr. 2017, p. 2) afirma că virgula „e una din plăgile ortografiei noastre".

[68] Lidia Sfîrlea, *art. cit.*, p. 56, le numeşte semne „intervertibile" şi afirmă că în această situaţie sînt „majoritatea semnelor de punctuaţie".

[69] Pentru ultima situaţie vezi exemple la Lidia Sfîrlea, *loc. cit.*

[70] Prin analogie cu termenii referitori la producţie, E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 94, vorbeşte de suprapunctuaţie şi subpunctuaţie.

semne [71]. Punctuația poate deveni astfel o componentă a stilului [72] individual, în care, ca în toate problemele de stil, se recomandă măsura [73].

E momentul să luăm în discuție și absența punctuației sau reducerea ei pînă către zero, eventual cu menținerea punctului ca unic semn demarcativ. La oamenii cu puțină cultură absența totală a punctuației sau punctuația redusă sub limita corectitudinii se datorește pur și simplu ignoranței și nu avem prea multe de spus despre ea. Cu totul altfel stau lucrurile în unele curente sau mode artistice, în care suprimarea punctuației este făcută din principiu ca o manifestare de nonconformism, de libertate în mișcare. După modelul lui Apollinaire [74] în poezie, al lui S. Beckett, W. Faulkner sau Robe Grillet în proză, numeroși scriitori moderni practică și la noi această modă, uneori numai într-o perioadă mai mult sau mai puțin experimentală, spre care se simt atrași mai ales tinerii [75]. (S-a ajuns pînă acolo încît punctuația în versuri să fie considerată anacronică, „o țară a spiritului retrograd", cum remarcă malițios André Thérive [76].) Procedeul poate fi acceptat numai cu multă zgîrcenie, în funcție de conținutul unor opere și de modul lor de formulare. Practicîndu-l ca o manieră absolută, generalizată, scriitorii respectivi își asumă riscul de a nu fi înțeleși de cititorii lor sau de a fi înțeleși altfel decît le-a stat în intenție.

Absența punctuației sau punctuația zero de tipul celei din oracolele antice, intenționat ambigue [77], dobîndește valori stilistice reale numai în operele în care se opune pasajelor cu punctuație normală pentru a reda fie numai felul cuiva de a scrie [78], fie felul de a vorbi și de a gîndi al unui om aflat într-o anumită stare : cu nervii zdruncinați, în imposibilitate de a înțelege ceva etc. Un exemplu pozitiv îl constituie traducerea citată mai înainte (la p. 16, pentru unele aspecte negative), în care absența punctuației în unele pasaje este într-adevăr relevantă și pusă în slujba conținutului [79].

6. Opusă punctuației zero, total absente, este comunicarea scrisă realizată exclusiv prin punctuație. Situațiile mai frecvent întîlnite reprezintă fragmente de comunicare, în speță replici mute într-un dialog : o întrebare mută se poate nota pur și simplu printr-un semn de întrebare, singur sau combinat

---

[71] Uneori se abuzează de folosirea unuia și aceluiași semn de punctuație, cu neglijarea echivalentelor posibile. Vezi la H. Jacquier, *Liniomania*, critica suprasolicitării liniei de pauză în publicistica actuală.

[72] Componentă (vezi E. Partridge, *lucr. cit.*, p. 8, 11), ceea ce e mai mult decît a fi „auxiliar al stilului" (I. Brăescu, *Cîteva observații asupra punctuației unor scriitori francezi contemporani*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1958, p. 110).

[73] Cf. îndemnul lui H. Jacquier „Cît mai puține semne de punctuație !" (*Iarăși despre punctuație*, p. 115.)

[74] Vezi declarațiile de principiu ale acestuia reproduse în *Grammaire Larousse*, p. 39, și ale lui Aragon, la M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1141.

[75] Cf. Ștefan Munteanu și Vasile D. Țâra, *Istoria limbii române literare*, București, 1978, p. 245, care remarcă, la „o parte din generația mai nouă de prozatori", „un declarat dezinteres față de punctuație".

[76] Citat după M. Grevisse, *lucr. cit.*, p. 1141.

[77] Vezi Al. Graur, *lucr. cit.*, p. 25—26.

[78] Fiind un mijloc de caracterizare a personajelor sau/și de realizare a comicului grafic.

[79] Vezi la p. 321—326 reproducerea povestirii unei nebune.

cu puncte de suspensie, o mirare mută prin semnul exclamării sau prin combinarea acestuia cu semnul întrebării, tăcerea în răspuns prin puncte de suspensie, toate aceste semne corespunzînd unor reacţii exprimate de vorbitori prin privire, mimică sau gesturi. Punctuaţia poate realiza deci o comunicare sau, mai exact, poate suplini comunicarea propriu-zisă, verbală, într-o măsură limitată şi numai în anumite condiţii contextuale, exact la fel cum admitem şi existenţa comunicării prin privire, mimică şi gesturi [80].

Pe lîngă fragmentele de comunicare la care m-am referit, se pot cita şi cazuri extreme, de comunicare totală realizată prin punctuaţie, cum ar fi, după anecdotă, corespondenţa între V. Hugo şi editorul său cu privire la vînzarea romanului *Mizerabilii :* la scrisoarea autorului care cuprindea numai un semn de întrebare, editorul i-ar fi răspuns cu un semn de exclamare. În acelaşi sens merită să fie amintită o caricatură a lui Ando [81] în care reacţiile diferite, la apariţia unei tinere trecătoare, ale unui adolescent, unui adult şi unui bătrîn sînt simbolizate, în ordine, prin semnul întrebării, semnul exclamării şi punct.

7. S-ar părea că, prin definiţie, punctuaţia, ca parte a scrierii, nu poate avea implicaţii decît pentru comunicarea scrisă şi, cel mult, pentru formele orale de comunicare bazate pe limba scrisă (lectura cu voce tare, recitarea unui text poetic sau interpretarea unei opere dramatice). Există însă şi implicaţii ale punctuaţiei care vizează comunicarea, limba în general, fără restrîngere la cea scrisă.

O discuţie despre punctuaţie nu poate neglija faptul că numele unor semne de punctuaţie au pătruns în diverse expresii ale limbii curente : *a pune punct* (unei discuţii, afaceri etc.) înseamnă „a termina, a încheia", iar *punct* folosit singur, eliptic şi exclamativ, are sensul „gata, destul, s-a isprăvit" (*Şi cu asta, punct !) ; a pune* sau *a sta sub semnul întrebării* înseamnă „a fi îndoielnic, nesigur", iar *a constitui* sau *a fi un* (*mare*) *semn de întrebare* „a reprezenta o problemă" ; *în paranteză* (cu sau fără completarea *fie spus* sau *vorbind*) „în treacăt, între altele" sau faptul că numele unora dintre ele au dezvoltat sensuri figurate ale limbii curente, pornind fie de la funcţia, fie de la forma lor : vezi *paranteză* cu sensul „digresiune" (⟨„text cuprins în paranteză") şi metafora argotică *paranteze* „picioare curbate". În aceeaşi ordine de idei poate fi amintită şi prezenţa denumirilor unor semne de punctuaţie în unele imagini ale literaturii artistice, de exemplu comparaţia *ca un semn de întrebare* bazată pe asemănarea formală într-un context de tipul *gîrbov ca un semn de întrebare*, dar referitoare la conţinut, la funcţie, în *neliniştit ca un semn de întrebare* sau întrebuinţarea metonimică a diverselor denumiri de semne de punctuaţie în locul funcţiei marcate : *semn de exclamare* pentru „exclamaţie", *ghilimele* pentru „citat" etc. Iată un citat din C. Hogaş, unde *punct de întrebare* (denumire mai veche, calchiată după franceză, a semnului întrebării) apare cu sensul „întrebare" : *Ca şi cum ar fi lunecat*

[80] Vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj şi context*, Bucureşti, 1959, p. 64—71 ; idem, *Comunicarea în procesul muncii*, Bucureşti, 1964, p. 123.

[81] Premiată în 1979 la a XI-a ediţie a Galeriei mondiale de caricatură de la Skoplje — vezi *Contemporanul*, 1979, nr. 40 (1717).

înadins pe lîngă punctul meu de întrebare, se plecă în mod firesc și... rupse un mare și frumos fir de romaniță (În Munții Neamțului, în DLRC, s. v. *punct*).

Este evident că toate aceste situații sînt de natură să sublinieze importanța punctuației. În sprijinul acestei concluzii vorbește și nevoia pe care o simt unii vorbitori de a recurge la numirea unor semne de punctuație în comunicarea orală, investind cuvintele respective cu funcția pe care o au semnele denumite în comunicarea scrisă. Nu rareori auzim concetățeni de ai noștri care, în cursul unei relatări orale, folosesc cuvintele *puncte-puncte* (denumire familiară a punctelor de suspensie) pentru a marca o suspensie în propria vorbire sau cuvîntul *ghilimele* pentru a arăta că un anumit termen sau pasaj nu trebuie receptat în sens propriu, neutru din punct de vedere stilistic. (Mai mult, atunci cînd vorbitorul nu marchează explicit aceasta, interlocutorul recurge la denumirea semnului de punctuație corespunzător pentru a demonstra că a receptat nuanța exactă, de exemplu ironică, a unui mesaj : — *Vi se pare o vîrstă „respectabilă" ? — Simt ghilimelele din întrebarea dumneavoastră, dar eu vă răspund fără maliție : nu, nu mi se pare.* Interviu cu un muncitor, în *Informația Bucureștiului*, XXVII, 1979, nr. 8073, p. 4, col. 1.) Chiar dacă aceste uzuri nu sînt recomandabile, prin caracterul hibrid al transpunerii unor elemente ale codului scris în cel vorbit, pentru discuția noastră ele au semnificația lor. Ele pornesc de la neputința vorbitorilor de a intona corespunzător pasajele în cauză sau, în orice caz, de la neîncrederea lor în capacitatea ascultătorilor de a decoda just intonația, în opoziție cu care se constată încrederea mai mare în funcția semnelor de punctuație, chiar folosite artificial, prin denumirea lor. Ne găsim în fața unor exemple care relevă nu numai importanța pozitivă a punctuației, măsura în care oamenii instruiți sînt deprinși cu ea, ci și latura negativă a dominării formelor de comunicare scrisă asupra celor de comunicare orală. Ca oameni ai școlii, trebuie să ne punem și întrebarea dacă, avînd grijă să cultivăm limba scrisă și, implicit, punctuația elevilor noștri, ne ocupăm în proporția cuvenită și de exprimarea lor orală, în speță de intonația lor.

8. Am ajuns astfel la ceea ce urmează să constituie un fel de concluzii ale discuției de pînă acum — anume sarcinile școlii în domeniul punctuației. Ca tot ce ține de cultivarea limbii și, în mod special, de cultivarea limbii scrise, punctuația se însușește în esență în școală sub forma unor deprinderi pentru toată viața. Școala trebuie și poate să realizeze atît cunoașterea și practicarea unei punctuații corecte, cît și capacitatea de interpretare a punctuației prin lectura orală adecvată — corectă și naturală [82] — și prin înțelegerea valorilor realizate (și) cu [83] ajutorul punctuației. Să recunoaștem

[82] Naturalețea lecturii orale este o condiție peste care se trece cam ușor. E de reținut următoarea constatare a lui Jorge de Morais Barbosa, *lucr. cit.*, p. 17, referitoare la „impresia dezagreabilă pe care ne-o produce adesea lectura unui text de către un elev de școală primară" : „ea provine în mare parte din faptul că el respectă *prea mult* [s.n. — M.A.] virgulele, punctele etc.".

[83] De citit : *cu sau și cu* (vezi nota 16).

că mai e încă mult de făcut în direcția creării unei atitudini de conștientizare a punctuației începînd chiar din școala primară !

În această afirmație mă bazez nu numai pe cazuri mai mult sau mai puțin anecdotice, ca regula-definiție a unei eleve de clasa a IV-a conform căreia „virgulele trebuie puse la dictări atunci cînd înghite tovarășa", și nici măcar numai pe constatări referitoare la nivelul mediu al absolvenților școlii generale, ci și pe o întîmplare adevărată ai cărei eroi au fost profesori dintre cei mai buni de limba română. Cînd, cu o ocazie oarecare, acum cîțiva ani se discuta planul unor emisiuni de radioteleșcoală și am propus o lecție de explicare a punctuației dintr-un text dat, toți profesorii prezenți au obiectat că așa ceva e „prea greu" ; la o lună după aceasta însă, în 1971 dacă nu mă înșel, tema unică de „gramatică" la admiterea în clasa a IX-a a constat din interpretarea punctuației unui text de Sadoveanu !

Școala românească are tradiții de onoare în transmiterea normelor de punctuație corectă. Să nu uităm că doi maeștri incontestabili ai punctuației ridicate la rang de artă, Caragiale și Sadoveanu, au recunoscut faptul că datoresc stăpînirea punctuației învățătorului lor din clasele primare (de la școli din provincie !). Mai mult, amîndoi își amintesc și cheia acestei izbînzi, mijloacele prin care și-au însușit-o : Caragiale vorbește cu duioșie de „sfintele" analize și dictări ale domnului Basile Drăgoșescu, la care nu se putea „să nu fi pus virgulele și celelalte semne la locul cuvenit" [84], iar Sadoveanu îi e recunoscător domnului Busuioc pentru că i-a lămurit prin gramatică punctuația ; am citat de mai multe ori pasajul respectiv din *Anii de ucenicie* [85], dar nu mă pot abține să-l reiau și cu acest prilej pentru că el conține un mare adevăr : „Domnu Busuioc a izbîndit să mă intereseze într-un domeniu în aparență arid : gramatica. Am avut și pentru această disciplină interes mare ; am ajuns în anul din urmă al școlii [primare din Pașcani] să clarific cele mai încîlcite și mai ciudate fraze, desfăcîndu-le în elemente simple, ceea ce mi-a lămurit încă de atunci punctuația".

Dacă raportăm această declarație a lui Sadoveanu la măiestria atinsă de el în domeniul punctuației, pe care Călinescu [86] o compara cu o muzică („virgulele cîntă și ele, punctele așteaptă risipirea ecourilor"), putem găsi în citatul respectiv un răspuns la întrebarea, destul de răspîndită, dacă punctuația este știință sau artă : pentru a ajunge artă ea nu se poate dispensa de știință, de cunoaștere și înțelegere ! Desigur că nu fiecare dintre noi este în situația de a scoate „efecte" din scrisul lui, dar toți avem interesul ca scrisul nostru să fie cît mai clar înțeles, cît mai aproape de ceea ce am vrut să spunem.

Desăvîrșirea punctuației proprii, ale cărei baze sînt date de școală, se obține prin lecturi atente și prin practicarea controlată a scrisului. Școlii îi revine și datoria de a forma la elevi atitudinea de respectare a punctuației, o atitudine de disciplină care, după părerea mea, are importante implicații

[84] *Opere*, IV, București, 1938, p. 131.
[85] *Opere*, XVI, București, 1959, p. 402.
[86] *Contemporanul*, 1960, nr. 46 (735), p. 3.

pentru educația cetățenească [87] a elevilor noștri. Cine se învață să respecte regulile de ortografie și punctuație va respecta mai tîrziu și alte norme ale vieții sociale. În mod special respectarea semnelor de punctuație poate fi comparată cu respectarea semnelor de circulație [88] : în fond, ele au menirea de a asigura circulația, fără accidente de receptare, a ideilor transmise.

Într-un mod corespunzător, școala trebuie să formeze la elevi și o atitudine de condamnare a greșelilor de punctuație, care, din păcate, sînt foarte frecvente [89] și par a fi încurajate de o anumită tendință de minimalizare. Să nu uităm că însăși porecla lui Caragiale — care pentru noi e un renume : „Moș Virgulă" — are la bază ironia celor care considerau exagerată atenția acordată de el punctuației. Cîți dintre noi nu ne-am întîlnit cu această mentalitate la contestarea unor note scăzute „pentru o virgulă", considerată ca un detaliu lipsit de importanță ?! Cînd însă neglijarea prezenței sau absenței virgulelor dintr-un text propus spre analiză duce la rezultate incorecte [90], ne întîlnim cu proteste că în școală nu s-a învățat această situație concretă care evidențiază rolul unui fleac de virgulă...

O ultimă recomandare adresată celor care au sarcina de a cultiva punctuația pornește de la Caragiale. Într-o scrisoare din 1907 [91] către un editor, căruia îi cerea, o dată în plus, respectarea cu scrupulozitate a punctuației sale, Caragiale face următoarea recomandare : „Să nu uităm niciodată că semnele scrisului sînt roabele gîndirii noastre, cu multe necazuri și răbdare cucerite de străvechii noștri părinți. Să fim cu ele stăpîni severi, dar și cuminți și omenoși ! să nu le cruțăm cînd trebuie anume să ne slujească, dar nici să le punem cu d-a sila la slujbe nepotrivite cu puterea lor — căci în amîndouă cazurile trădăm egal interesul nostru propriu, păgubind intenției gîndirii noastre." Evident, Caragiale recomandă aici măsura — să nu se facă nici economie, dar nici abuz de punctuație —, problemă despre care am vorbit mai înainte [92]. Citatul mi se pare important însă mai ales pentru partea care se referă la tendința unora de a atribui semnelor de punctuație sarcini peste puterile lor. În această situație încadrez următoarele uzuri pe care școala trebuie să le condamne : folosirea parantezei pentru cuprinderea în ea a unui pasaj greșit [93] ; folosirea virgulei — scrise (de exemplu, virgula adăugată de editorii jurnalului lui Radu R. Rosetti în *și să facă propagandă pentru ca* [,] *cîți mai mulți să o facă. Magazin istoric*, XIII,

---

[87] Vezi Mioara Avram, *Limbajul și educația*, în *Limba română*, XXVII (1978), nr. 1, p. 56.

[88] Care au preluat din punctuație semnul ! cu valoarea „atenție (: conducător auto începător)".

[89] Numeroase articole au semnalat frecvența greșelilor de punctuație în presă. Vezi, în ultimul loc, Theodor Hristea, *Despre unele reguli de punctuație*, în *România literară*, XIII (1980), nr. 6, p. 9.

[90] Ca în cazul textului dat în 1978 la admiterea în facultățile filologice *(Dar nu-mi pare rău că prietenii m-au înșelat, fiindcă, dacă nu se întîmpla ce s-a-ntîmplat, poate norocul nu mi-ar fi adus în cale un prieten prețios ca dumneata)*, la care absența virgulei după *poate* trebuia să excludă interpretarea predicativ-incidentă, indicînd integrarea lui în propoziția *norocul nu mi-ar fi adus*...

[91] *Opere*, VII, București, 1942, p. 426.

[92] Vezi mai sus, p. 21.

[93] Vezi discuția de la Mioara Avram, *Compromiterea parantezei*.

1979, nr. 8 (149), p. 26, col. 3) sau denumite oral (*ca virgulă cadou* [94]) — pentru evitarea cacofoniilor în situații care nu permit nici o dislocare ; folosirea virgulei pentru unele dezambiguizări gramaticale irealizabile prin ea, cum ar fi evitarea confuziei între dativ și genitiv în *dau cartea elevului* sau *acordarea ajutoarelor răniților* [95].

Articolul de față își va fi atins scopul numai în măsura în care va reuși să mărească interesul — existent, fără îndoială, la cei care predau limba română — pentru multiplele probleme legate de cultivarea punctuației și a atitudinii juste față de ea.

[94] Vezi Mioara Avram, *Aspecte ale folosirii lui c a,* în *Limba română,* XXVIII (1979), nr. 3, p. 294.

[95] Vezi Mioara Avram, *O specie modernă a atributului în dativ și alte probleme ale determinării atributive,* în *Limba română,* XIV (1965), nr. 4, p. 424, unde se citează din presă exemple ca *transmiterea exigentă a cunoștințelor, elevilor* și *înmînarea diplomei, academicianului N.*

Despre vechimea prepoziţiilor construite cu dativul

C. FRÂNCU

O. Printre trăsăturile caracteristice ale limbii române moderne este şi capacitatea unor prepoziţii (*datorită, mulţumită, graţie*) şi a unor adverbe pe cale de a deveni prepoziţii (*potrivit, conform*) de a cere dativul [1]. Există, de asemenea, prepoziţii care cer genitivul şi, în cazuri mai rare, şi dativul : este vorba de dativul pronominal conjunct de tipul *asupră-i, împrejuru-i* (= dativ), dar *asupra lui, împrejurul lui* (= genitiv). Constatăm, prin urmare, o lărgire a sferei de întrebuinţare a dativului, cerut nu numai de verbe, formaţii participiale, adjective, adverbe, substantive, interjecţii, ci şi de prepoziţii. Despre întrebuinţarea frecventă a dativului în limba română actuală s-a scris mult [2], însă lipseşte o cercetare diacronică a acestor întrebuinţări. Astfel, nu se cunosc primele atestări ale prepoziţiilor care cer dativul, textele în care au apărut şi proveninţa lor. Cercetătorii nu s-au ocupat îndeaproape de aceste probleme, iar lucrările lexicografice (DA, DLR, DEX, DLRM, TDRG) nu sînt de prea mare ajutor.

Din aceste motive, ne-am propus ca, în articolul de faţă, să identificăm, pe baza textelor, primele atestări ale prepoziţiilor care cer dativul, cu scopul de a lămuri vechimea lor, locul în care au apărut şi răspîndirea lor în perioada în care au apărut. Răspunsul la aceste probleme poate fi concludent pentru stabilirea originii acestor întrebuinţări : reprezintă ele calcuri după germană (cf. germ. *Dank*) sau franceză (fr. *grâce*), cum s-a afirmat [3], sau fenomene strict româneşti, apărute independent de fenomenele din aceste limbi ?

1. Cercetînd un mare număr de texte româneşti vechi din secolele al XVI-lea—al XVIII-lea (texte bisericeşti, cărţi populare, texte juridice, cronici, documente oficiale şi particulare, înscripţii şi însemnări), am constatat că nu există prepoziţii care să ceară exclusiv dativul.

Lexemul *mulţămită*, frecvent în limba veche, avea numai valoare de substantiv sau de participiu şi adjectiv. Valoarea de substantiv, din care a

---

[1] Cf. *Gramatica limbii române*, ediţia a II-a, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965, p. 77, 328.

[2] Cf. Iorgu Iordan, *Întrebuinţarea dativului în limba română acutală*, în vol. *Scrieri alese*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968, p. 207—229 ; cf. şi varianta din *Bulletin linguistique*, VII, 1939, p. 29—64 ; *Limba română actuală. O gramatică a „greşelilor"*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Socec, 1947, p. 153.

[3] Cf. Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greşelilor"*, p. 153.

rezultat mai tîrziu cea de prepoziţie, este bine reprezentată în textele vechi : „Şi de veţi împrumuta pre ceia ce aşteptaţi de la dănşii să luaţi, ce *mulţămită* veţi avea ?“ (V, 264/14) ; „să-şi ia Dumnezeu căzuta cinste şi *mulţămită*“ (CR, II, 4) ; „Derept aceaea, să ne şi noi îndulcim toţ, fraţilor, cu bure *mulţemite* acestui praznic cinstit şi lumirat“ (MI, 186/9) [4].

Un fapt important pentru evoluţia de mai tîrziu a substantivului *mulţămită* este apariţia lui frecventă în construcţii cu dativul cerut de un verb : „adaog laudă şi *mulţămită* lui Dumnedzău“ (V, 247/13), „Să cîntaţi în beserecă *mulţâmitâ* lui Dumnedzău“ (V, 337/22), „Bucură-te întru domnul şi-i dă lui *mulţămită*“ (CR, II, 147). Construcţiile echivalente, cu acuzativul precedat de prepoziţia *către*, sînt mai rare : „pururĕ să aibă în gură rugă, laudă, *mulţămită cătră* Dumnedzău“ (V, 239/13).

Un prim pas în transformarea substantivului *mulţămită* în prepoziţie îl constituie utilizarea sa, în lipsa unui verb (*a da*, *a face*, *a fi*), în propoziţii independente : „*Mulţumită*, laudă lui Dumnezeu, nemărginită !“ (1761, Ardeal, ms. 2467 din Biblioteca Academiei, f. 120^{v}), „*Mulţumită* lui Dumnezeu celui în Troiţă slăvit !“ (1763, Ardeal, ms. 2489 din Biblioteca Academiei, f. 193).

Al doilea pas în crearea prepoziţiei *mulţumită* îl reprezintă construcţiile incidente de următorul tip atestate pe la începutul secolului trecut în texte din Oltenia, Banat, Transilvania şi Muntenia : „Din mila cerescului împărat ne aflăm şi noi sănătoşi aicea la Piteşti, fraţi cîte trei, *mulţumită* lui Dumnezeu că am scăpat cu copiii“ (1802, Piteşti, SD, VIII, 120) ; „Necazuri şi frici destule am pătimit şi noi, fugiţi prin păduri cu chir Ioan Mathei, de răzmerită, dar acum, *mulţumită* lui Dumnezeu, avem linişte şi în ţara noastră“ (1807, Craiova, SD, VIII, 43) ; „însă acum, *mulţumită* lui Dumnezeu, nu mai sînt de acelea“ (1814, Banat, ŞA, II, 386) ; „Cum nu aş crede eu într-însul, dacă sînt, *mulţămită* lui Dumnezeu, turc“ (1814, Banat, ŢD, 137) ; „de acestea, *mulţemită* lui Dumnezeu puţini sînt de aceia“ (*ib.* 90) ; „În vremea de acum, *mulţumită* lui Dumnezeu, nu să află nice o ţară, ba nice un oraş de ceva socoteală, în toată Evropa, în care modrul de o ultui vărsatul de vacă să nu fie aflat întrare“ (1804, Sibiu, ŞA, I, 314).

Deşi folosit într-o îmbinare fixă (*mulţumită* lui Dumnezeu), lexemul *mulţumită* funcţionează, în majoritatea exemplelor date mai sus, ca veritabilă prepoziţie care cere dativul. Deci, se poate afirma că, în primul deceniu al secolului trecut, exista prepoziţia *mulţumită*, care se construia cu dativul, rezultată din substantivul *mulţumită*, care la rîndul lui, în toată perioada veche, apărea în construcţii verbale cu dativul (*a da mulţumită*, *a face mulţumită*, *a fi mulţumită*).

În ceea ce priveşte proveniența dialectală a acestei prepoziţii, exemplele de mai sus sînt concludente : textele sînt scrisori de negustori sau de boieri din Oltenia, Muntenia sau din Ardeal (Sibiu) sau texte literare din Banat (în fabulele lui Ţichindeal prepoziţia în discuţie apare de mai multe ori) şi din Ardeal (în lucrarea lui Ioan Bart, *Cuvînt pe scurt despre ultuirea vărsatului de vacă*, Sibiu, 1804). Exceptînd scrisorile de negustori şi boieri din *SD*, despre ai căror autori nu ştim dacă erau bilingvi, nu ne îndoim

[4] Pentru alte atestări, vezi DLR, s.v. „mulţumită“.

de faptul că la Țichindeal și la I. Bart construcția reprezintă un calc după germ. *Dank*, așa cum presupune, pe bună dreptate, acad. Iorgu Iordan[5], care crede că ea „trebuie să fie de origine ardelenească sau bucovineană". Este foarte probabil ca scriitorii bănățeni și ardeleni de la începutul secolului al XIX-lea, cunoscători ai limbii germane, limba oficială în acele provincii atunci, să fi calchiat construcția germană prin *mulțumită*, care-i corespundea perfect ca sens.

În schimb, pentru celelalte regiuni, această proveniență nu pare probabilă. În Muntenia, Oltenia și Moldova, se pare că această construcție reprezintă o inovație internă, rezultată din evoluția treptată a substantivului *mulțumită* (*mulțămită*) spre prepoziție. Este concludent pentru aceasta faptul că aici se păstrează pînă mai tîrziu conjuncția de subordonare *că*, avînd rolul de a introduce o propoziție care exprimă obiectul mulțumirii, precedat de *mulțumită*. Iată cîteva exemple din texte muntenești din prima jumătate a secolului trecut, în care această construcție era frecventă : „Oh ! *mulțumită* Domnului că am văzut și astă treabă isprăvită odată" (1845, București, PND, 117) ; „*Mulțumită* Domnului, că ai scăpat" (1845, PND, 118) ; „*Mulțumită* lui Dumnezeu că m-a învrednicit pînă a muri să te cunosc în sfîrșit" (1845, PND, 141). Heliade Rădulescu folosea și el această construcție : „*Mulțumită* lui Dumnezeu că ați ajuns sănătoși la Constantinopole" (ESA, 232). Construcțiile de acest tip reprezintă faza anterioară transformării lui *mulțumită* în prepoziție : este suficientă suprimarea conjuncției *că*, pentru ca valoarea de prepoziție să fie deplină.

Pe la mijlocul secolului trecut, valoarea de prepoziție a lui *mulțumită* este din ce în ce mai des atestată în textele muntenești : „În aceeași zi sosirăm la Ocnele Mari unde fuserăm primiți și tratați ca niște mari prinți, *mulțumită* d. Oteleșeanu" (GA, 299). În schimb, în textele moldovenești, valoarea de substantiv se menține pregnantă : „*mulțămită*, și de o mie de ori *mulțămită* acelui care dintîi a găsit această artă !" (KS, 164). Nu am întîlnit la scriitorii moldoveni din prima jumătate a secolului al XIX-lea (*AR*, *AD*, *CN*, *CS*, *KS*, *AS*, *DL*) nici o atestare cu *mulțumită* avînd valoarea de prepoziție. Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea această valoare este înregistrată în textele provenind din Moldova : „Eu, *mulțămită* naturei, m-am dezbrăcat de haina deșertăciunei" (PL, 82) ; „*Mulțămită* Domnului, părinții noștri aveau de unde" (Creangă, A, 102, în DLR, s. v. „*mulțumit,ă*"). Construcția rămîne însă rară la autorii moldoveni chiar mai tîrziu, în secolul nostru : „Știm, *mulțumită* lor, cine era Zulnia" (Iorga, L, II, 555, în DLR, s. v. „mulțumit,ă") etc. În schimb, la autorii munteni ea este mai frecventă, întîlnindu-se atît în textele literare („*Mulțumită* activității pompierilor și soldaților, focul... a fost năbușit în cîteva minute" (MSN, 21), cît și în unele texte culese din popor : „Poți să-i faci să trăiască bine și aici, lăsîndu-le o sumuliță bunicică de bani de care ai, *mulțumită* domnului, destui" (Ispirescu, L, 107, în DLR, s. v. „mulțumit,ă").

2. În ceea ce privește prepoziția *grație*, ea este echivalentul și traducerea fr. *grâce* (*a*) și nu apare în texte decît pe la jumătatea secolului al XIX-lea. Prima atestare am găsit-o într-o scrisoare a lui Heliade Rădulescu către

[5] Cf. Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 153.

C. N. Racottă, din 1856 : „*grație* unei părți a acestei broșuri" (ESA, 146). Frecvența ei este însă redusă atît în secolul trecut cît și în zilele noastre, întîlnindu-se numai la intelectuali [6], nu și în vorbirea populară.

3. Sub influența lui *mulțumită* și poate și a lui *grație* a trecut la valoarea de prepoziție participiul *datorită*, neatestat în limba veche și în secolul al XIX-lea cu această valoare, însă din ce în ce mai frecvent în secolul nostru, mai ales în stilul științific și publicistic, dar și în cel beletristic și în conversația zilnică : „*Datorită* muncii dumitale, biblioteca e azi în regulă" (C. Petrescu, T, I, 150, în DLRC, s. v. „datorită") ; „A murit *datorită* unui atac de angină pectorală" (*ibidem*).

În limba română contemporană există tendința ca această prepoziție să se construiască și cu genitivul (cînd avem de a face cu două substantive coordonate, cel de al doilea primește marcă de genitiv) : „*datorită* acestor victorii precum și *a* comportării merituoase a întregii echipe" (Sct. Tin., 24, III, 1959, p. 2, col. 6) [7]. Formulări de acest tip, în care al doilea complement este precedat de articolul genitival, arată că, pentru unii vorbitori, folosirea prepoziției *datorită* este nesigură. Construcția aceasta, studiată pe larg de acad. Iorgu Iordan [8], atestă tendința de limitare a întrebuințării dativului în favoarea genitivului. Acest fapt se datorește, poate, și folosirii frecvente a prepoziției *datorită*, în locul locuțiunii prepoziționale *din cauza*, care cere genitivul : „S-a ajuns, deseori la un mijloc al intențiilor inițiale, *datorită faptului că* autorii au supralicitat programa" (Sc. nr. 7982, 1969, 4/5) [9]. Construcția *datorită faptului că* pentru *din cauză că* și construcția *datorită* + *D* + *G* (precedat de articol genitival), pentru *din cauza* (*din pricina*) + *G* sînt foarte frecvente în stilul publicistic și științific actual. Exemplele sînt de prisos, deoarece ele se întîlnesc la tot pasul în presă.

4. Dacă participiul lui *a mulțumi* și al lui *a datori* s-au impus ca prepoziții în forma de feminin (forma *datorit* în construcții de tipul „*datorit* nu știu cărei baghete", citate de acad. Iorgu Iordan [10], fiind „greșeală" de limbă), participiul lui *a potrivi* evoluează spre valoarea de prepoziție la forma de masculin-neutru : *potrivit*.

Primele atestări ale lui *potrivit* + *D* le-am întîlnit în documentele oficiale din prima jumătate a secolului al XIX-lea : „*Potrivit* poruncii cinstitului departament de supt nr. 3863 în privința casii dumneaei dvornicesii Zmarandii Manu... am cercetat clădirea în fiecare parte a ei deosebit" (1840, București, DIB, 402) ; „Pă aceste temeiuri și *potrivit* dispozițiilor legiuirii din anul 1840 ... întărește judecătoria zapisul acesta de vînzare" (1847, București, DIB, 531), „*Potrivit* însărcinării pusă asupră-mi de către cinstitul departament al Dreptății..." (1850, Iași, Arhivele Statului Iași, fond Ministe-

[6] Iată un exemplu din L. Rebreanu : „Numai *grație* plutonierului Boiangiu au putut fi descoperiți șapte inși care au lovit și dezarmat pe jandarmi" (RR, 425).

[7] Cf. Al. Graur, *Tendințele actuale ale limbii române*, București, Editura Științifică, 1968, p. 298.

[8] Cf. Iorgu Iordan, *Tendințe sintactice în limba română actuală*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XVII, 1966, p. 616.

[9] Cf. Valeria Guțu Romalo, *Corectitudine și greșeală*, București, Editura științifică, 1972, p. 68.

[10] Cf. Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor"*, p. 153.

rul de Justiție, tr. 1756, op. V — 1994, dosar 1000, f. 77); „Așadar, departamentul, *potrivit* înaltei porunci, cu cinste face cunoscut dumitale..." (1837, Iași, Arhivele Statului Iași, colecția „Documente", p. 523/22) etc. Numărul atestărilor cu *potrivit* + *D* este foarte mare în documentele muntenești și moldovenești din deceniile al IV-lea, al V-lea și al VI-lea din secolul trecut și, firește, și după aceea, pînă în zilele noastre. Remarcăm însă că, mai ales în documentele provenind din Moldova din prima jumătate a secolului trecut, această construcție era concurată de construcția *potrivit cu* + *A*, care era mult mai frecventă: „*Potrivit cu* poruncile cinstitului departament... cu cinste să trimite cinstitului departament..." (1833, București, DIB, II, 398); „*potrivit cu* rangul meu..." (1834, Iași Arhivele Statului Iași, fond Miliția pămîntului, tr. 796, op. 906, dosar 446, f. 71); „*potrivit* cu treapta casei" (1837, Arhivele Statului Iași, colecția „Documente", P. 635/46) etc. Mai rară este construcția *potrivit după* + *A*: „*potrivit după* rînduirea preasfinției voastre..." (1842, Arhivele Statului Iași, colecția „Documente", P. 553/133) etc. Din această concurență se pare că a ieșit învingătoare construcția cu dativul, deși construcția cu acuzativul prepozițional rămîne în uz, în documente, pînă în zilele noastre, dar cu o nuanță puțin arhaică. Iată cîteva atestări ale celor două construcții din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: „*potrivit* cuprinderii ofisului..." (1857, București, DUP, I, 438); „*potrivit* coprinderii ofisului" (1857, București, DUP, I, 454); „*potrivit* dispozițiilor atingătoare de facerea din nou a alegerii deputaților" (1857, Huși, DUP, I, 191), dar „*potrivit* cu înțălescul articulului" (1857, Iași, DUP, I, 19); „*potrivit cu* legile fundamentale ale țării..." (1857, Roman, DUP, I, 66); „*potrivit cu* rezoluția..." (1857, DUP, I, 135, 190) etc.

5. Tot de pe la jumătatea secolului al XIX-lea se întrebuințează cu dativul neologismul *conform* < fr. *conforme*: „*Conform ordinului* 3376, prefectura va lua cele mai serioase măsuri" (1857, București, DUP, I, 370); „*Conform* ofiției onor departament... s-au încunoștințat pre toți deputații Divanului ad hoc..." (1857, Vaslui, DUP, I, 243); „*Conform* articolului din împărătescul firman..." (1857, Focșani, DUP, I, 162). Uneori *conform* + *D* apare în aceeași frază cu *potrivit cu* + *A*: „*Potrivit cu* legile fundamentale ale țării și *conform* firmanului de convocare a Divanului ad-hoc, subscrisul are toate cvalitățile cerșute spre a fi alegător și ales" (1857, Roman, DUP, I, 66).

Construcția *conform* + *D* este de la început concurată de construcția *conform cu* + *A* sau de *în conformitatea* + *G*: „*Conform cu* rostirea ofiției sub nr. 21531..." (1857, Bacău, DUP, I, 257); „*În conformitatea* ordinului nr. 5374..." (1856, Comani — Țara Românească, DUP, I, 290); „*În conformitatea* articolului al V-lea din împărătescul firman..." (1857, Pitești, DUP, I, 548). Aceste construcții se păstrează pînă în zilele noastre, alături de construcția cu *conform* + *D*.

Înainte de apariția construcției *conform* + *D*, în prima jumătate a secolului trecut se folosea construcția echivalentă cu *după* + *A*: „*după* articolul 9 din legiuirea pentru mezaturi..." (1840, București, DIB, II, 473, 472) etc. Această construcție rămîne destul de frecventă și în a doua jumătate a secolului trecut: „*După* înțelegerea înaltului firman, am drept la ținutul

Vasluiului de a fi alegătoriu și ales de deputat Divanului ad-hoc" (1857, Iași, DUP, I, 211) ; „*Dupre* împărătescul firman, subscrisul are toate calitățile cerute spre a fi alegătoriu și ales" (1857, Iași, DUP, I, 74, 85) etc.

6. Altă construcție cu dativul este cea formată din adverbul *asămănat* + *D*, întîlnită în documentele de pe la jumătatea secolului trecut : „*Asămănat* ordinului nr. 6092... comitetul s-a adunat complet în pretoriul municipalității" (1857, Giurgiu, DUP, I, 444) ; „*Asămănat* îndatoririi pusă administrației prin ordinul onor. minister... s-a luat încredințarea că d-nul prezident și unul din membri nu se află aici" (1857, Rîmnicul Vîlcea, DUP, I, 453). Această construcție nu a reușit să se impună, cedînd locul construcțiilor cu *conform* și cu *potrivit*. În schimb, a rămas construcția formată din adverbul *asemenea* + *D*, întîlnită și la Eminescu : „Căci te-a cuprins *asemenea* / Lianelor din apă" (OE, 190) ; „își desfășura trecătoarele umbre prin spațiul neguros, *asemenea* zeilor întunecați din epopeele nordice" (PL, 26) [11]. Însă și această construcție este concurată de cea formată din *asemenea cu* + *A* : „De răpit nu mă poți răpi pînă ce nu-i avè un cal *asemene cu* acela cel are tatăl meu" (PL, 14) etc.

7. Acestea sînt prepozițiile și principalele adverbe pe cale de a deveni prepoziții care se construiesc cu dativul. Ar mai putea fi menționate adverbele *contrar*, *aidoma*, care sînt mai rare în comparație cu cele discutate mai sus.

În concluzie, prepozițiile și adverbele pe cale de a deveni prepoziții care se construiesc cu dativul nu sînt mai vechi sau cu mult mai vechi de începutul secolului al XIX-lea, cînd încep să fie atestate în texte. Cele mai multe dintre ele sînt calcuri după germană (germ. *Dank*), sau franceză (fr. *grâce* — rom. *grație* ; fr. *conform* — rom. *conform*). În cazul lui *mulțumită*, în afară de calchierea construcției germane *Dank* + *D*, întîlnită la scriitorii bănățeni și ardeleni de pe la începutul secolului al XIX-lea, trebuie să presupunem că avem a face, pentru celelalte regiuni (Muntenia, Oltenia, Moldova), cu un fenomen intern, de transformare a substantivului *mulțumită* (*mulțămită*) în prepoziție, în anumite îmbinări sintactice (construcții incidente, propoziții independente, din care lipsea verbul *a face* sau *a da*, *a fi*). Spre această idee ne conduce prezența prepoziției *mulțămită* în texte populare sau la scriitori proveniți din popor (Creangă, Ispirescu). Deci, față de alți cercetători care admit că folosirea dativului cu prepoziții în limba română este un calc exclusiv după germană sau franceză, considerăm că în unele cazuri avem a face cu un procedeu intern, care apoi a fost sprijinit, în difuziunea sa lingvistică în limba literară, de construcțiile străine corespunzătoare.

[11] În limba veche, exista adjectivul *asemenea*, care putea să apară în contexte fie cu acuzativul, fie cu dativul : „iaste *asemenea cu* părintele" (V, 241/21) ; „că nu s-au aflat în toată lumea altă fecioară *asemenea* ție" (V, 437/18).

LISTA ABREVIERILOR

AD — V. Alecsandri, *Drame*, ediție de G. Pienescu, București, Editura Minerva, 1975.

AR — Alecu Russo, *Scrieri literare*, ediție de Geo Șerban, București, Editura Albatros, 1970.

AS — Gh. Asachi, *Scrieri literare*, ediție de N. A. Ursu, București, Editura pentru literatură și artă, 1956.

CN — C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ediție de Liviu Leonte, București, Editura Minerva, 1977.

CR — M. Gaster, *Crestomație română*, vol. I—II, Leipzig — București, Editura F. A. Brockhaus — Socec, 1891.

CS — Costache Stamati, *Muza românească*, ediție de Ion și Rodica Rotaru, București, Editura pentru literatură, 1967.

DIB — G. Potra, *Documente privitoare la istoria orașului București*, vol. I—II, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1960, 1965.

DL — *Dacia literară*, ediție de Maria Platon, București, Editura Minerva, 1972.

DUP — *Documente privind Unirea Principatelor*, vol. I—II, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1961.

ESA — I. Heliade Rădulescu, *Scrisori și acte*, ediție de G. Potra, N. Simache și G. G. Potra, București, Editura Minerva, 1972.

GA — Grigore Alexandrescu, *Poezii. Proză*, ediție de I. Fischer, București, Editura Minerva, 1977.

KS — M. Kogălniceanu, *Scrieri*, ediție de Geo Șerban, București, Editura tineretului, 1967.

MI — *Manuscrisul de la Ieud*, ediție de Mirela Teodorescu și Ion Gheție, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1977.

MSN — I. L. Caragiale, *Momente, schițe, notițe critice*, ediție de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și Liviu Călin, București, Editura Minerva, 1974.

OE — M. Eminescu, *Opere*, vol. I, ediție de P. P. Panaitescu-Perpessicius, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939.

PL — M. Eminescu, *Proză literară*, ediție de Eugen Simion și Flora Șuteu, București, Editura pentru literatură, 1964.

PND — *Primii noștri dramaturgi*, ediție de Al. Niculescu, București, Editura pentru literatură, 1960.

RR — Liviu Rebreanu, *Răscoala*, ediție de N. Gheran, București, Editura Minerva, 1977.

SD — N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. I—XXIII, București, 1901—1913.

ȘA — *Școala ardeleană*, vol. I—III, ediție de Florea Fugariu, București, Editura Albatros, 1970.

ȚD — D. Țichindeal, *Fabule și moralnice învățături*, ediție de Virgil Vintilescu, Timișoara, Editura Facla, 1975.

V — Varlaam, *Cazania (1643)*, ediție de J. Byck, [1943].

Formele de indicativ trecut în cronici din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea

CRISTINA CĂLĂRAȘU

În cele ce urmează ne-am propus să urmărim frecvența formelor de indicativ trecut (perfect compus, perfect simplu, imperfect, mai mult ca perfect) în povestire, într-o serie de cronici din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea [1].

Prezentăm, mai întîi, tabelul statistic al utilizării formelor de indicativ trecut în textele alese, în limitele a 1000 de ocurențe din fiecare text.

Pentru a individualiza procedeele narațiunii istorice din epoca menționată, am considerat util să raportăm datele astfel obținute la situația acelorași timpuri atît în texte religioase [2], cît și în scrisori și documente [3].

---

[1] Considerațiile noastre au la bază fragmente din următoarele texte: *Cronica* lui M. Moxa, în *Cuvente den betrani. Limba vorbită între 1550—1660*, I, București, 1878, ediție întocmită de B. Petriceicu Hasdeu; Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediția a II-a, București, [1958], ediție alcătuită de P. P. Panaitescu; Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei*, în M. Costin, *Opere*, București, 1958, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu; I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediția a II-a, București, 1959, text stabilit de Iorgu Iordan și *Istoria Țării Rumânești* de stolnicul Constantin Cantacuzino, *Istoriile domnilor Țării Rumânești* de Radu Popescu, *Cronica* lui Radu Greceanu, *Cronica anonimă despre Brîncoveanu*, în *Cronicarii munteni*, vol. I—II, București, 1961, ediție îngrijită de Mihail Gregorian; statistica a fost efectuată pe primele 1000 de ocurențe din fiecare text.

[2] Pentru textele religioase am folosit orientativ datele din: Viorica Pamfil, *Formele de trecut indicativ în limba română din sec. al XVI-lea și frecvența lor*, în *Cercetări de lingvistică*, XVIII (1973), nr. 2, p. 205—217; aceste date sînt oferite de texte care, în marea lor majoritate, aparțin celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea. În lipsa unei statistici speciale, efectuată pe textele religioase din perioada care ne interesează, raportarea la datele menționate se justifică dacă avem în vedere caracterul conservator al stilului literaturii religioase, care în secolele al XVII-lea—al XVIII-lea nu suferă modificări *fundamentale* ale structurilor cunoscute în secolul următor (astfel, nici unul dintre timpurile trecutului nu este înregistrat ca element de variație în evoluția literaturii religioase din etapa 1532—1656, comparată cu etapa 1656—1780, cf. I. Gheție, *Istoria limbii române literare*, București, 1978, p. 83—93, 110—117). Așadar, într-o eventuală statistică, întemeiată pe atestările textelor religioase contemporane cu cele de care ne ocupăm, cifrele ar putea fi puțin schimbate față de cele obținute de Viorica Pamfil, dar ar rămîne constant *raportul* de frecvență între diferitele forme verbale (rangul timpurilor), ceea ce ne interesează, în primul rînd, în comparația cu narațiunile istorice, pe care o întreprindem în cele ce urmează.

[3] Neexistînd o cercetare statistică referitoare la situația timpurilor în aceste texte, am recurs fie la observații sau aprecieri cantitative întîlnite în unele lucrări, fie la investigații proprii.

Frecvenţele înregistrate în propoziţii principale (P) şi subordonate (S) pentru perfectul compus (PC), perfectul simplu (PS), imperfect (IMP) şi mai mult ca perfect (MCP) sînt următoarele [4] :

	PC				PS				IMP				MCP			
	P	S	Total	%	P	S	Total	%	P	S	Total	%	P	S	Total	%
Gr. Ureche	247	491	738	73,8	46	13	59	5,9	58	75	133	13,3	10	52	62	6,2
M. Costin	523	161	684	68,4	—	—	—	—	123	84	207	20,7	59	46	105	10,5
I. Neculce	476	244	720	72	6	1	7	0,7	134	83	217	21,7	19	22	41	4,1
M. Moxa	55	29	84	8,4	575	108	683	68,3	130	88	218	21,8	8	7	15	1,5
Stolnicul Constantin Cantacuzino	376	300	676	67,6	6	12	18	1,8	118	135	253	25,3	10	36	46	4,6
Radu Greceanu	439	226	665	66,5	9	6	15	1,5	103	162	265	26,5	9	46	55	5,5
Anonim Brîncovenesc	423	231	654	65,4	72	14	86	8,6	116	103	219	21,9	6	33	39	3,9
Radu Popescu	586	217	803	80,3	8	2	10	1	64	63	127	12,7	9	36	45	4,5

Datele de mai sus impun două constatări.

1. Timpul utilizat cu precădere pentru relatarea evenimentelor în toate textele — cu excepţia *Cronicii* lui M. Moxa [5] — este PC,

[4] Cifrele din tabele nu conţin ocurenţele formaţiilor perifrastice din fragmentele excerptate, deoarece, pe de o parte, interpretarea semnificaţiei lor comporta — în unele cazuri — discuţii care nu interesează aici, iar, pe de altă parte, numărul lor redus (51), repartizat la diferitele timpuri ale indicativului trecut, cu care sînt echivalorice, nu ar modifica procentajul general stabilit mai sus. Prezentăm, ilustrativ, situaţia acestor atestări pentru formaţiile perifrastice :

	am, ai, au + fost + participiu				am, ai, au + fost + gerunziu				eram, erai, era + participiu				fusesem + participiu			
	P	S	Total	%	P	S	Total	%	P	S	Total	%	P	S	Total	%
Gr. Ureche	2	2	4	0,4	2	2	4	0,4	—	—	—	—	—	—	—	—
M. Costin	1	1	2	0,2	—	—	—	—	—	2	2	0,2	—	—	—	—
I. Neculce	3	7	10	1	2	1	3	0,3	1	—	1	0,1	1	—	1	0,1
M. Moxa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Stolnicul Cantacuzino	1	6	7	0,7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Radu Greceanu	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Anonim Brîncovenesc	2	—	2	0,2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Radu Popescu	8	6	14	1,4	1	—	1	0,1	—	—	—	—	—	—	—	—

[5] Pentru statistica noastră am excerptat p. 345—368 din *Cronica* lui M. Moxa, fragment care include povestirea evenimentelor de la începutul lumii şi pînă la „Împărăţia lui Marian" şi care reprezintă o *compilaţie*, rezultată din îmbinarea informaţiilor luate din cronica lui Manasses şi dintr-o altă cronică slavonă ce cuprinde povestirea faptelor de la Adam pînă la 1425, cf. *Istoria literaturii române*, I, Bucureşti, 1964, p. 356—357 ; compilaţia din această parte a cronografului lui M. Moxa se apropie de fragmentele de cronici excerptate, care majoritatea conţin relatarea unor evenimente anterioare cu care autorii nu au fost contemporani şi, deci, sînt rezultate tot din îmbinarea, într-o manieră proprie, a unor date preluate din mai multe surse.

a cărui frecvență medie atinge 70,6%, fiind urmat de IMP, cu 20,3%, MCP, cu 4,09% și PS, cu 3,2%. Această frecvență conferă PC statutul de instrument narativ fundamental în povestirile istorice din perioada veche a limbii române. Poziția PC în raport cu celelalte timpuri ale trecutului, în această categorie de texte, corespunde cu situația înregistrată în documente și scrisori și se deosebește radical de situația înregistrată în textele religioase traduse, pentru care s-a stabilit că rangul 1 în ierarhia timpurilor trecutului îl ocupă PS [6].

De aceea, considerăm că, în funcție de opțiunea pentru utilizarea în povestire a PC sau a PS, se pot contura în literatura veche două modalități narative: cea din lucrările istorice (PC), ale cărei resurse le constituie limba vorbită, și cea din lucrările religioase (PS), acestea din urmă având o tradiție și canoane proprii (datorate inițial unui model străin, probabil slavon), pe care le-au perpetuat de la un secol la altul și care — după părerea noastră — reprezentau o manieră chiar la jumătatea secolului al XVI-lea. Dacă este adevărat că în faza actuală a cercetărilor nu se mai poate accepta, fără rezerve, soluția interpretării PS din textele religioase românești ca un reflex mecanic al aoristului slav, pe de altă parte, este greu de demonstrat relația directă dintre frecvența ridicată a PS în literatura bisericească și graiurile românești din zona unde a fost efectuată traducerea [7]; de exemplu, ni se pare hazardată considerarea folosirii PS în *Palia de la Orăștie* ca indice diagnostic al faptului că acest timp „era o formă *curentă* în *unele* regiuni" (care ? s. n.) [8], deoarece PS este „curent" în *toate* lucrările religioase, indiferent de aria lingvistică din care provin ele. Deci, din perspectiva acestor atestări, PS ar fi trebuit să cunoască o răspîndire generală caracterizată prin frecvența ridicată, în *toate* graiurile dacoromâne din secolele al XVI-lea—al XVII-lea; fenomenul este infirmat de celelalte categorii de texte — documente și scrisori — din aceeași perioadă, în care PS nu este o „formă curentă", utilizarea sa fiind — ca și în cronici — sporadică, limitată la 1—2 ocurențe într-un text, dacă nu chiar la 1—3 ocurențe într-un volum [9], și alternînd întotdeauna cu întrebuințarea preponderentă a PC. De aceea, credem că apariția PS în textele religioase care nu au avut la bază un original slavon, cum ar fi *Palia de la Orăștie*, se explică mai degrabă prin respectarea unei maniere tradiționale și reflectă într-o măsură mai mică stadiul real al circulației acestei forme verbale (referitor la care celelalte documente și scrisori aduc mai multe date certe) și influența graiurilor locale asupra traducătorului.

Polarizarea scrierilor excerptate în jurul celor două modalități narative impune :

A. reconsiderarea — în perspectivă istorică — a raportului dintre PS și PC în cadrul evoluției limbii noastre literare, pornindu-se de la premisa

[6] De exemplu, în textele din secolul al XVI-lea, frecvența PS oscilează între 73,81% și 68,73%, cf. Viorica Pamfil, *art. cit.*, p. 205.

[7] Cf. Viorica Pamfil, *art. cit.*, p. 206. De altfel, exemplul *Paliei de la Orăștie*, folosit de autoare, este departe de a fi concludent pentru problema în discuție.

[8] *Ibidem.*

[9] *Ibidem.*

că PC a constituit un procedeu fundamental al povestirii încă de la începutul literaturii române ; în această perspectivă, discuţia în legătură cu procesul de substituire, ca şi cu tendinţa de alternare a celor două timpuri verbale (PC, PS) nu se mai poate rezuma exclusiv la epoca modernă şi contemporană a literaturii, aşa cum se face în unele lucrări [10] ;

B. reevaluarea elementelor implicate şi a consecinţelor provocate de ocurenţa variabilă a PS şi PC în scrierile avute în vedere aici ; determinante, în acest sens, ni se par a fi :

a. formaţia autorului ;

b. caracteristicile de conţinut ale diverselor cronici sau pasaje de cronici ;

c. ponderea diferită, în anumite contexte, a influenţei modelelor narative impuse de scrierile religioase.

Astfel :

a. Dacă autorul este cleric prin cultură şi profesiune, el va adopta canoanele literaturii religioase, chiar într-un text istoric ; în această situaţie se găseşte cronograful călugărului M. Moxa [11], lucrare în care repartiţia timpurilor trecutului înregistrează următoarele procente : PS = 68,3%, IMP = = 21,8%, PC = 8,4%, MCP = 1,5%.

b. În textele cu o structură mixtă din punctul de vedere al conţinutului, alternează, uneori, relatarea la PC cu relatarea la PS a unor fragmente compacte, care pot reprezenta unităţi narative independente ; un asemenea exemplu ni-l oferă *Istoria Ţării Rumâneşti de cînd au descălecat pravoslavnicii creştini*, cunoscută în istoria literară românească sub numele de *Letopiseţul cantacuzinesc*. În prima parte a acestei compilaţii, care include povesti-

[10] Vezi, de exemplu, Kr. Sandfeld et Hedvig Olsen, *Syntaxe roumaine*, I, *Emploi des mots à flexion*, Paris, 1934, p. 319 ; Gheorghe Ivănescu, *Curs de sintaxă a limbii române moderne*, Iaşi, 1947/1948, p. 144 şi urm. ; Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1975, p. 136 şi urm. etc.

[11] Explicaţia noastră în legătură cu prezenţa masivă a PS în *Cronica* lui M. Moxa înclină, deci, net în favoarea influenţei preponderente a modelului textelor religioase, în care PS înregistrează o frecvenţă similară ; în felul acesta, am lăsat pe planul al doilea o eventuală influenţă a graiului autorului. Această opţiune se întemeiază pe faptul că, în scrisorile şi documentele olteneşti din secolele al XVI-lea—al XVIII-lea — textele cele mai apropiate de limba vorbită —, PS are o prezenţă sporadică. De exemplu, în documentele şi actele cuprinse în lucrarea lui B. P. Hasdeu, *Cuvente den betrani. Limba vorbită între 1550—1600*, I, Bucureşti, 1878, nici unul dintre textele olteneşti nu atestă PS, acest timp începînd să fie semnalat, în această regiune, după 1736 (cf. Alexandru Georgescu, *Perfectul simplu în dialectul dacoromân*, în *Studii de gramatică*, II, Bucureşti, 1957, p. 32). O investigaţie proprie întreprinsă pe 15 scrisori olteneşti, datînd din 1779—1786, din Craiova şi Rîmnic, ne-a furnizat următoarele date : în timp ce PC este timpul dominant, PS nu apare deloc în 8 scrisori, iar în celelalte 7 înregistrează între 1 şi 4 ocurenţe (astfel se prezintă situaţia în scrisorile nr. 26, 29, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 47, 74, 78, 87, 88, 89, 94 din *Documente privitoare la Comerţul Românesc* (1437—1868), publicate de Dumitru Z. Furnică, Bucureşti, 1931). Deci, paralel, în aceeaşi perioadă şi aceeaşi regiune (Oltenia), textele religioase atestă preponderenţa PS, iar documentele şi scrisorile — preponderenţa PC ; e vorba, şi aici, de două tipare şi de două tradiţii diferite ; în măsura în care nu contravine regulilor impuse de aceste tipare, graiul autorului poate determina anumite caracteristici lingvistice ale textului.

rea despre *Viața sfîntului Nifon* [12], deci are un subiect religios, ocurența principalelor forme de indicativ trecut se prezintă în felul următor :

PC			PS			IMP			MCP		
P	S	Total	P	S	Total	P	S	Total	P	S	Total
154	52	206	355	82	437	70	49	119	4	31	35

În restul capitolului I [13], care tratează întîmplări din istoria Țării Românești, raportul dintre aceleași forme este :

PC			PS			IMP			MCP		
P	S	Total	P	S	Total	P	S	Total	P	S	Total
219	47	266	7	—	7	—	2	2	—	2	2

Faptele de mai sus evidențiază, după părerea noastră, că autorului îi era cunoscută existența celor două procedee narative, astfel încît, atunci cînd relatează evenimente ale istoriei laice, folosește modalitatea adecvată temei (PC), iar cînd consemnează întîmplări din istoria religioasă adoptă modalitatea impusă de canoanele bisericești (PS). Indiferent dacă este vorba de un autor unic, probabil mirean [14], important ni se pare faptul că se urmează cu rigoare normele distincte de redactare, impuse de natura diferită a subiectului. Respectarea manierei religioase într-un fragment de text — e adevărat cu subiect hagiografic, însă inserat într-o compilație laică — demonstrează prestigiul și răspîndirea regulilor ei în toate mediile de cultură din societatea feudală românească.

c. Frecvența variabilă a PS în operele cronicarilor citați (în tabelul nostru procentele oscilează între 8, 6 și 0) ni se pare că poate fi interpretată ca o influență — mai mare sau mai mică — a modelelor narative impuse de tradiția formată prin circulația scrierilor religioase. Uneori, este evident chiar împrumutul direct ; avem în vedere similitudinea unor contexte care se regăsesc atît în cronici, cît și în scrierile de factură religioasă.

Unul dintre contextele menționate este introducerea vorbirii directe prin verbe de declarație a căror formă tinde să fie constant la PS ; de exemplu, în *Anonimul brîncovenesc*, formule ca : *zise*, p. 276, cf. și 277, 287, 299, 302, 309 etc., *răspunse*, p. 286, cf. și p. 292, 299 etc. constituie

[12] *Cronicari munteni*, vol. I, p. 86—101.
[13] *Ibidem*, p. 101—112.
[14] Redactat între anii 1665—1672, *Letopisețul cantacuzinesc* este opera unui anonim, cf. Dan Simonescu, *Introducere* la *Istoria Țării Românești de la 1290—1630 (Letopisețul cantacuzinesc)*, București, 1960, pp. XVII—XIX ; vezi și Eugen Stănescu, *Studiu introductiv* la *Cronicarii munteni*, p. VII—IX.

modalitatea principală de marcare a dialogului, chiar în pasajele relatate la PC.

Un alt context, prezent, pe de o parte, în naraţiunile istorice şi, pe de altă parte, în cronografele aparţinînd călugărilor, îl formează secvenţe ca, de exemplu, în *Cronica* lui M. Moxa : *fu Duca împărat*, p. 398 ; *Roman fu împărat*, p. 395 ; *cînd fură anii 6997*, p. 406 ; *fu sfadă*, p. 397, 400 etc. ; în letopiseţul lui Gr. Ureche : *cum fu pre scurtu viaţa domnului*, p. 72 ; *într-acéiaşi lună, în 5 dzile fu războiu*, p. 100, cf. 105 ; *fu săbor*, p. 78 ; *fu cutremur*, p. 97 ; *fu scîrbă*, p. 104 etc. ; în *Letopiseţul Cantacuzinesc* : *fu izbîndă*, p. 114 ; în *Anonimul Brîncovenesc* : *fu izbîndă*, p. 289 ; *fu cursul anilor*, p. 112 ; *cînd fu într-o zi*, p. 306.

2. O atenţie specială trebuie acordată rolului şi funcţiilor IMP, PS şi MCP în cronicile în care PC este timpul narativ predominant.

Cronicile prezintă lanţuri de evenimente care apar, atît din punctul de vedere al emiţătorului (cronicarul), cît şi din acela al receptorului (cititorul) mesajului, ca fapte reale, trecute şi încheiate în momentul relatării. Din această triplă perspectivă : modală, temporală şi aspectuală, evenimentele reproduse constituie o mulţime compusă din elemente egale, iar instrumentul cel mai adecvat pentru exprimarea obiectivă a unei atare situaţii de comunicare îl reprezintă PC. Întreruperea pe alocuri a lanţului de PC [15], juxtapuse sau coordonate, şi introducerea unui alt timp echivalent cu acesta înseamnă obţinerea, în scopuri stilistice, a unei inegalităţi în planul evenimentelor.

Substituirea PC cu alt timp din seria trecutului se realizează fie : *a.* printr-un sinonim total al PC ; fie *b.* printr-un sinonim parţial al PC.

a. Substituirile PC cu un sinonim total din seria PS [16] şi a MCP [17] trebuie interpretate, în această perioadă de dezvoltare a procedeelor artei narative româneşti, ca simple încercări de variaţie, mai mult mecanică, a stilului. Înlocuirile PC cu oricare dintre timpurile menţionate nu prezintă reveniri ciclice, în momente determinate ale textului narativ, astfel încît să se poată preciza anumite condiţii şi reguli (generale) de substituţie. Inexistenţa unor tendinţe constante de înlocuire a PC cu acelaşi element, inexistenţa unor fragmente narative individualizate, realizate printr-unul dintre elementele de substituţie menţionate, pledează în favoarea ideii că PS şi MCP nu

[15] Este necesar să precizăm că, în cele ce urmează, avem în vedere, mai ales, situaţia din propoziţiile principale (paratactice sau independente), deoarece „numai verbul propoziţiei principale este expresia tipului frazei", propoziţiile subordonate gravitînd în jurul celor dintîi, cf. Gh. Ivănescu, *op. cit.*, p. 125 ; aşadar, propoziţiile principale formează prim-planul, cadrul în care se înlănţuie şirul întîmplărilor succesive, egale ca importanţă, cuprinse în cronici, iar propoziţiile subordonate contribuie la o adîncire a planurilor, prin corelarea acestor întîmplări cu alte momente sau acţiuni adiacente, care le amplifică semnificaţiile.

[16] PS dezvoltă, în această epocă, o valoare specială de trecut recent, *numai* în limba documentelor şi a scrisorilor, cf. Alexandru Georgescu, *Perfectul simplu în dialectul daco-român*, în *Studii de gramatică*, vol. II, 1957, p. 32—35.

[17] Despre echivalenţa în utilizare a PC şi a MCP în limba veche, vezi Cristina Călăraşu, *Observaţii asupra valorilor mai mult ca perfectului în limba română în secolele al XVI-lea—al XVIII-lea*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, XXII (1971), nr. 2, p. 177 şi urm., în special, p. 181.

s-au constituit, încă, în instrumente narative cu funcții proprii. Apariția PS și a MCP în locul unui PC este sporadică și are un caracter întîmplător. Pentru exemplificare, vom recurge la următorul citat :

Și la o dumbravă [...] aproape de Nistru i-*au lovit* Ștefan Vodă cu oastea sa, august 20, și dîndu războiu vitejaște, i-*au răsipit* și multă moarte și perire *au făcut* într-înșii și mulți *au prinsu* în robie și le l u o tot pleanul. De care lucru cunoscînd Ștefan vodă că ajutoriul nu de aiurea *i-au fost*, ci numai de la Dumnezeu [...] cu mare laudă și izbîndă s-*au întorsu* la scaunul său, la Suceava. (Ureche, *Letopisețul*, p. 95)

În textul de mai sus, întreruperea lanțului de PC și reluarea sa ulterioară nu au nici un fel de motivație, întrucît acțiunile sînt e g a l e în importanța și în dinamica desfășurării lor, așa că alegerea momentului de substituție pare un fapt accidental, conținutul și ritmul povestirii neimplicînd nici o reliefare stilistică.

Dacă, pe alocuri, în cronici se întîlnesc uneori mai multe PS, în serie, care întrerup temporar lanțul de PC, alăturarea acestor PS în frază se datorează, după părerea noastră, unui simplu fenomen de atracție (un PS, apărut printr-un act de variere mecanică a stilului, atrage după sine alte PS), și nu unei funcții stilistice cerute de desfășurarea narativă. Vom ilustra și această situație cu unul dintre rarele momente din cronica lui Grigore Ureche care adună într-o unitate narativă (capitol) mai multe PS :

Albrihtu craiul leșescu văzînd atîta pradă și stricăciune ce *i-au făcut* Ștefan vodă în țara lui, n u v r u să lase, ci de iznoavă s t r î n s ă oaste și î n t r ă în țară și î n c e p u a prăda și a strica țara pănă la tîrgu Botășani. Ștefan vodă, dacă p r i n s e de véste, îș s t r î n s e de sîrgu oștile și cu cine avea cu ai săi, i-*au ieșitu* înainte acei oști leșești și i-*au dat războiu* la tîrgu la Botășani. Și cu vrérea lui Dumnezeu p i e r d u r ă léșii războiul și f u izbînda la Ștefan vodă și multă oaste leșască *au perit* și pe mulți i-*au prinsu* în robie și multe cazne le făciia moldovénii léșilor. (Ureche, *Letopisețul*, p. 116—117)

Din punctul de vedere al utilizării timpurilor verbale, după cum se poate observa, momentul mai larg „vă leato 7008 martie 11...", constituit dintr-o succesiune de întîmplări, este împărțit arbitrar în două : un număr de întîmplări care se polarizează în jurul PS și un număr, aproximativ egal, de întîmplări care se polarizează în jurul PC. Faptul că modificarea se produce în frază în interiorul unui raport de coordonare („...și *fu* izbînda lui Ștefan vodă *și* multă oaste leșască *au perit*" ; cf. și exemplul citat anterior, la p. 10, din Ureche, *Letopisețul*, p. 95), în care ideile exprimate au o importanță egală, vine în sprijinul ipotezei că înlocuirea timpului verbal cu un sinonim al său este un act mai mult mecanic, iar alegerea momentului — imprevizibilă și nemotivată.

În legătură cu substituirea PC și MCP, reluăm un exemplu folosit și comentat de noi și în alt articol [18] :

Și așè *au așădzat* sfatul să facă, și î n c e p u s - a porni zaharaoa și g ă t i s ă toate aceste ce scriu mai sus. (Ureche, *Letopisețul*, p. 259)

[18] Cristina Călărașu, *art. cit.*, p. 179, unde apar mai multe exemple și un comentariu mai amplu asupra întrebuințărilor similare ale PC și MCP în limba veche.

b. Substituția PC cu un sinonim p a r ț i a l, IMP, creează un efect stilistic special în text, datorat neconcordanței dintre valorile aspectuale ale celor două forme verbale. În acest caz, semnificația aspectuală a IMP (indicînd un proces continuu) nu mai are rolul de a exprima caracterul neîncheiat al acțiunii, căci, după cum am văzut, atît din punctul de vedere al emițătorului, cît și din punctul de vedere al receptorului mesajului, faptele din cronici sînt finite ; ea dobîndește altă funcție, aceea de marcă a intenției emițătorului de a p r e z e n t a a c ț i u n e a î n m i ș c a r e, î n d e s f ă ș u r a r e. Utilizarea IMP în narațiunile istorice evidențiază tendința autorilor de a „recrea" desfășurarea faptelor, prin diminuarea perspectivei obiective și prin introducerea unor viziuni subiective în povestire (acțiunile redate la IMP sînt durative, pentru că așa le imaginează cronicarul), procedeu care marchează începuturile artei narative.

N-*au putut* răbda leșii fără șanțuri, cît *au văzut* atîta putére, ce ș-*au întărit* tabăra cu șanțuri prin pregiur și *au făcut* cu socoteala lui Zamoyschii hatmanul și denafară de șanțuri băști de pămîntŭ, de la șanțul taberii aș̀e departe, cît agiungè glonțul pușcei. Și într-acéle băști *au scos* și Zamoyschii oastea leșască împotriva grosimei cei tătărăști. N ă - v ă l i i a tătarii cu toată oastea asupra leșilor, ce léșii s t a neclătiți și din băști d a tunurile. Dosul iarăș să le ia, nu p u t e a tătarii de tabără și așea *au stătut* într-acea dzi, toată dzua. (Costin, *Letopisețul*, p. 44—45)

Dintre procedeele de substituție a PC, discutate sub *a* și *b*, acesta din urmă este mai des întîlnit, ceea ce face ca frecvența înregistrată de IMP în literatura istorică să fie relativ mai ridicată, în tabelul nostru între 26,5% și 12,7% ; ea este relevantă, cu atît mai mult cu cît ocurența acestui timp în documente și scrisori este nesemnificativă, timpul în discuție fiind utilizat mai ales în subordonare, raportat la un PC cu care stabilește opoziție finit/non-finit. Faptul că, în cronici, IMP apare, mai ales, în propoziții principale, alături sau chiar coordonat cu PC, demonstrează că, prin alegerea acestui sinonim parțial (IMP), cronicarul detașează, din seria acțiunilor exprimate prin PC, o acțiune pe care simte nevoia să o evidențieze nu numai prin schimbarea timpului, ci și a valorii aspectuale.

Deși folosit mai des decît sinonimele totale ale PC, IMP nu devine încă, în epoca veche a literaturii române, un instrument stilistic care să individualizeze fragmente sau chiar unități narative, ca în literatura modernă [19].

[19] Despre funcțiile IMP în narațiunea contemporană, vezi : T. Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, București, 1973, p. 383—400. Importanța IMP ca procedeu narativ în literatura modernă duce la transformarea lui în instrument fundamental al povestirii, vezi M. Mancaș, *Valeurs de l'imparfait naratif dans la prose de Matei Caragiale*, în *Revue roumaine de linguistique*, XX (1975), nr. 5, p. 527—530.

Epifonemul „Totuși este trist în lume" *(Floare-albastră)*

GH. N. DRAGOMIRESCU

1. Epifonem (gr. *epi* „cu privire la" și *fonema* „vorbire") este o figură de stil de ordinul insistenței[1] și anume *o exclamație sentențioasă* adăugată la finele unei compoziții (sau al unui segment al unei compoziții) poetice, constituind o reflecție lirică asupra celor enunțate anterior. Are structura lingvistică și semantică a unei concluzii generale și caracterul aparent al unei maxime sau sentințe, dar nu este, de fapt, decît o concluzie *particulară* a poetului cu privire la evenimentul liric pe care îl expune în compoziția sa. Chiar dacă, uneori, concluzia exclamativă poate avea caracterul unei generalizări cu valoare absolută, axiomatică — întrucît ceea ce enunță poate fi considerat un adevăr valabil pentru oricine — se cuvine să observăm că autorul formulează un adevăr extras și aplicat la cele ce relatează în poemul (discursul) său.

2. În literatura română se pot cita, ca epifoneme specifice, finalul sonetului *S-a stins viața...* de Mihai Eminescu: „Nu-nvie morții, e-n zadar, copile!" și versul final al ultimei strofe a poemului eminescian *Floare-albastră*. Exclamația „Totuși este trist în lume!" exprimă o judecată de valoare al cărei sens generalizator este motivat prin ceea ce relatează poetul în toată poezia[2]. În diverse periodice și studii — în primul rînd în *Limba română* — începînd din 1960 și pînă în prezent, numeroși autori au încercat și aproape toți au reușit „să dezlege" înțelesul „versului enigmă", cum l-a numit Perpessicius.[3] Punîndu-l de acord cu conținutul poemului, s-a demonstrat că autorii și editorii care au înlocuit pe *totuși* cu *totul* n-au avut în nici un fel dreptate. Structura lingvistică a *epifonemului* constituie un argument decisiv și o vom reaminti, pe de o parte, ca să subliniem faptul că unii editori și critici literari, considerînd că *totuși* ar fi o greșeală de tipar (care s-ar fi strecurat în mai toate edițiile, începînd cu a lui Maiorescu) au interpretat eronat mesajul poeziei, iar pe de alta, ca să ne referim la originea pronominală a adverbului (corelativ al conjuncției *deși*) *tot* > *totuși*, facem referință la geneza pronominală a lui *totuși* tocmai pentru a arăta că acest adverb-conjuncție, în afară de radicalul său pronominal, nu poate avea, în contextul dat, nici o contingență cu sensul pronumelui *totul*, astfel încît nu putea fi

[1] Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Editura științifică și enciclopedică, 1975.

[2] A se vedea și alte exemple și detalii în lucrarea noastră citată mai sus.

[3] Eminescu, *Opere*, I, p. 341.

plauzibilă nici ipoteza greșelii de tipar, nici aceea că, chiar cu terminația lui specifică, ar putea fi considerat o variantă („eminesciană" ?) a pronumelui *totul* [4].

Perpessicius, în monumentala ediție a lui Eminescu, comentînd înlocuirea lui *totuși* cu *totul* în edițiile anterioare — cu toate că el respectă textul din *Convorbiri literare* (1873) și ediția Maiorescu (1884) — consideră pe *totul* „și simplu și firesc" și speră că în viitor se va lămuri, poate (cu sprijinul manuscriselor eminesciene), „forma aceasta bizară" a versului. G. Călinescu, în ediția sa din 1939 (Editura Națională-Ciornei), notează de asemenea: „*Totuși* al poetului, rămîne, ce-i drept, nefiresc". Nici unul din cei doi critici literari de primul rang n-a intuit — ca și Ibrăileanu, de altfel — relația opozițională *concesivă*, exprimată de *totuși*, conjuncție adversativă, între evocarea clipelor de fericire reală, trăită idilic alături de „albastra-i dulce floare", și pesimismul metafizic al poetului. Simplă și chiar absurdă ar fi fost concluzia poetului, dacă ar fi zis „*Totul* este trist în lume", cîtă vreme, din primele clipe ale evocării idilei, el afirmă: *Ah! ea spuse adevărul*, apoi în final: *Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi dulce floare!* Poetul nu putea face o astfel de generalizare contradictorie; el a enunțat însă o concluzie *restrictivă*: una care restrînge efectul *circumstanțelor omenești* ale fericirii, considerîndu-le un temei neîndestulător („unzureichender Grund") al fericirii adevărate. De aci relația „deși... *totuși*", argumentul tematic al poemului. Citățm interpretarea justă a lui Vl. Streinu, care este un răspuns explicit la întrebarea pe care ne-o punem: „De ce zice poetul *Totuși este trist în lume?*": „deși [poetul] s-a umanizat prin iubire, deși a făcut experiența întreagă a fericirii *omenești* (s. n.), deși a trăit idealul florii albastre, ca sentiment al unui infinit mai luminos și roborific decît acela al meditației filozofice, totuși este trist în lume, iubirea însăși fiind muritoare" [5]. În *Floare-albastră*, Eminescu dă aceeași soluție pesimistă problemei fericirii, al cărei izvor unic (pentru el) ar fi putut să fie i u b i r e a — ca în toată poezia lui erotică.

Sesizarea mesajului poeziei depinde, firește, și de cunoașterea sensului pe care îl dă Eminescu simbolului erotic al „florii albastre", interpretat greșit sau necunoscut pur și simplu de unii autori. „Înțelesul simbolului este la Eminescu mai puțin special [decît la Novalis] — observă Tudor Vianu — pentru că el nu răsfrînge decît iubirea trecută, dorul orientat spre trecut." [6] Cum notează și Vl. Streinu: „ca ideal erotic de tinerețe, simbolizează cea dintîi tentație a vieții". [7] G. C. Nicolescu dă însă o interpretare eronată epifonemului în discuție, pornind de la accepția simbolului la Novalis și

[4] Cf. I. Iordan, *Din nou despre „Floare-albastră"*, în *Limba română*, nr. 6, 1962, p. 651—652.

[5] Vladimir Streinu, *„Floare albastră" și lirismul eminescian*, în *Studii eminesciene*, Editura pentru literatură, 1965, p. 474. De altfel, și înainte de intervenția lui Vl. Streinu, s-a explicat chiar gramatical rostul lui *Totuși*. M. Carp, în *Viața românească*, nr. 11, 1961, p. 167—169, a arătat că propoziția concesivă care să justifice pe *Totuși* este reprezentată de conținutul „celor 13 strofe ale poeziei înainte de linia de puncte".

[6] Tudor Vianu, *Poesia lui Eminescu*, Cartea românească, 1930, p. 81.

[7] Vl. Streinu, *lucr. cit., ibidem.*

atribuind poetului Eminescu intenţia de a-i fi negat orice valoare pentru fericire : „În *Floare-albastră* exprimă — spune acest autor — [...] triumful vieţii, triumful concepţiei care respinge fuga de iubire, refugiul într-o iubire abstractă, transcendentă, supraterestră" — aşadar autorul consideră că în „este trist în lume" ar fi vorba de „lumea transcendentă", simbolizată de „floarea albastră". Poezia ar fi o pledoarie optimistă (sic !) pentru fericirea adusă poetului de iubirea „pămînteană". [8]

3. Analiza stilistică a versului *epifonem* „Totuşi este trist în lume" este necesar să fie suplimentată (dacă nu chiar completată) cu una gramaticală. De altfel, aceasta a reieşit chiar din discuţia stîrnită de unii editori şi critici literari cu privire la *Totuşi*, discuţie care se rezumă la problema următoare : propoziţia „...este trist în lume" are sau nu nevoie de un subiect pronominal, cum ar fi *totul*, la care s-au gîndit unii editori (şi critici literari) ? Răspunsul îl dăm dacă admitem că *este trist* este, în propoziţia dată, un predicat nominal sau verbal, altfel spus : personal sau impersonal. În seria numeroaselor articole scrise, din 1960, asupra poeziei *Floare-albastră*, menţionăm intervenţia lui Ion Coteanu [9], care a pus problema predicatului *este trist* arătînd că nu este o construcţie predicativă nominală, ci una adverbial-predicativă, ca *e bine*, *e rău*, *e frumos* etc., după care poate urma o subiectivă (introdusă prin *că* ori *să*). Zicem *poate* (urma), pentru că expresia verbală construită cu un adverb predicativ nu are nevoie totdeauna de o „complinire" subiectivă. Adverbul predicativ (*poate*, *desigur*, *fireşte* etc.) se poate folosi fără să urmeze o subiectivă, adică incident (pus între virgule). Construcţii ca *e bine*, *e rău*, *e frumos*, *e urît*, *e trist* pot fi întrebuinţate, în propoziţii independente, impersonal. Se zice frecvent şi destul de corect : „Vara, la ţară, *e foarte frumos* ; iarna *e cam trist*" — aşa cum a arătat şi Ion Coteanu. Şi totuşi, domnia-sa îşi încheie articolul cu observaţia că „versul enigmă" implică „elipsa, ce-i drept, foarte îndrăzneaţă, a unei subiective". După părerea noastră, versul „Totuşi este trist în lume !" este o propoziţie cu predicat impersonal, astfel încît nu putem vorbi de nici o elipsă a subiectului.

4. Odată admisă legitimitatea (gramaticală) a predicatului impersonal „este trist", analiza versului cere să determinăm şi valoarea gramaticală a lui *totuşi* şi funcţia lui sintactică.

Mai întîi, *totuşi*, ca şi *tot*, este, cum se ştie, un adverb corelativ al conjuncţiei concesive *deşi* (sau al unor locuţiuni conjuncţionale, cum ar fi *cu toate că*, *măcar că*), asemenea locuţiunii adverbiale *de aceea*, corelativă a

[8] G. C. Nicolescu, *Erotica lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, Editura pentru literatură, 1965, p. 345. Într-unul din articolele recente despre aceeaşi poezie — în care autorul face o analiză mimînd structuralismul, fără prea mult folos, după părerea noastră — pe lîngă unele excese de interpretare, subiective şi chiar arbitrare, mai găsim în încheiere şi un model de ignorare a simbolului „florii albastre", sau, altfel spus, o interpretare vulgară a simbolului : „Iubirea — scrie autorul — moare de fiecare dată (sic !) *aidoma florii albastre* (s. n.)." Ca şi cum numai florile albastre ar muri — după ce le trece anotimpul. (Ştefan Badea, *„Floare albastră" — analiza textului poetic*, în *Limba română*, nr. 5, 1978, p. 523—532.)

[9] I[on] C[oteanu], *Structura lingvistică a versului final din „Floare albastră"*, în *Limba română*, nr. 3, 1960, p. 62.

locuțiunii conjuncționale *pentru că*, asemenea adverbelor *acolo*, *atunci*, *atît*, corelative ale adverbelor relative (conjuncționale) *unde*, *cînd*, *cum*, *cît*. Ex.: „*Cum* îți vei așterne, *așa* vei dormi". Statutul gramatical al adverbelor corelative le îngăduie să fie folosite și singure (fără termenul conjuncțional); în acest caz, unele se rezumă la funcția de circumstanțial (de loc, de timp, de mod), iar *de aceea* și *totuși* capătă valoare conjuncțională coordonatoare, concluzivă, respectiv adversativă, deseori în poziție de coordonatoare contextuală: „Înfățișarea cerului prevestea o ploaie mare. *Totuși* trebuia să plec." (Galaction, în DLRC) *Totuși*, ca sinonim al lui *dar*, *însă*, poate fi folosit și în aceeași frază: „Sînt obosit, *totuși* trebuie să lucrez". În ambele situații, *totuși* este o *conjuncție*[10] coordonatoare care exprimă relația adversativă restrictivă, adică nu o opoziție absolută, ci una relativă; acesta este cazul cînd relația adversativă implică o opoziție concesivă (pe care o pot exprima și conjuncțiile *dar*, *însă* — afară de *iar* — în anumite condiții sintactice, respectate totdeauna de *totuși*)[11]. (Valoarea conjuncțională a lui *totuși*, în fruntea unei propoziții care a fost ori poate fi principala unei concesive este comparabilă și cu valoarea adverbului *parcă*, devenit conjuncție în fruntea unei circumstanțiale de mod.)

5. Dată fiind originea pronominală a lui *totuși* (<*tot*) — care se face simțită grație radicalului[12] — poate că nu e de mirare că unii editori au crezut că ar fi trebuit să folosească sau că, probabil, chiar a folosit (așa cum spera Perpessicius), în unul din manuscrisele sale, pronumele *totul*. Dar ceea ce a contribuit la această opinie critică a fost, credem, și faptul că nu i s-a recunoscut lui *totuși* funcția de conjuncție coordonatoare contextuală; intuiția poetică a editorilor și criticilor n-a receptat ecoul semantic și stilistic al exclamației „Floare-albastră! floare-albastră!" — simbol al iubirii fericite — care sugerează propoziția antecedentă a adversativei restrictive: „*E adevărat* că am fost fericiți (*Ah! ea spuse adevărul*), dar... pentru că *am fost*[13] numai, *totuși este trist în lume!*"

---

[10] Adverbul corelativ *tot* nu poate fi folosit cu valoare de conjuncție; el capătă această valoare numai grație sufixării lui cu particula *-și*, care are darul de a-l face să exprime și singur ideea concesivă, dar într-o frază formată prin coordonare. Menționăm că particula *-și*, în encliza adverbului *cît (cîtuși)*, ajută să exprime, ca morfem al adverbului/adjectivului *puțin*, un fel de „superlativ" concesiv al limitei minimale: „N-a vrut să cedeze *cîtuși* de puțin".

[11] G. N. Dragomirescu, *Sintaxa și stilistica propozițiunilor independente, cu privire specială asupra coordonatelor adversative comparate cu subordonata concesivă*, Brașov, Tipografia „Astra", 1939.

[12] Cf. și părerea acad. Iorgu Iordan, care, în articolul citat, p. 651, propune ca *Totuși* să fie considerat (în versul eminescian) chiar pronume: „*Totuși* este în cazul de față nu adverb corelativ al lui *deși*, ci pronumele nedefinit *tot* cu valoare substantivală, adică pronumele propriu-zis, căruia i s-a adăugat *-(u)și*, după modelul lui *cevași* (cf. și *cîteși*, cuvinte înrudite lexical și morfologic".

[13] „Și *te-ai dus*, dulce minune / Și-*a murit* iubirea noastră!"

Efectiv, practic, realmente

D. CRAŞOVEANU

Iată trei cuvinte ce se „bucură" în limba română actuală — cel puţin în aspectul ei colocvial — de o frecvenţă ce întrece limitele pe care sobrietatea exprimării (dacă nu neapărat şi corectitudinea ei) ar îngădui. Trei vocabule de care, adică, se face, de-o vreme, mult (prea mult) uz, şi nu totdeauna în mod cu totul justificat. Să pornim de la ceea ce spun dicţionarele despre fiecare dintre aceşti trei termeni.

După cele două (şi cele mai recente) dintre lucrările noastre lexicografice, cu privire la *efectiv*, în *Dicţionarul explicativ al limbii române* (DEX, 1975), este notată valoarea de *1.* adjectiv („real, adevărat ; eficace"), cu menţiunea în paranteză : „Adesea adverbial", şi aceea de 2. substantiv („numărul indivizilor care fac parte dintr-o colectivitate, mai ales dintr-o unitate sau formaţie militară") ; în *Dicţionarul de neologisme* (DN), ediţia a 3-a, 1978, s. v., reîntîlnim, în aceeaşi ordine (o ordine, firească, a frecvenţei), aceleaşi valori principale, la care se adaugă, ca sens distinct, dar pe ultimul loc (trei), valoarea adverbială („adevărat, real, de fapt"). Înregistrarea atentă a exprimării multor vorbitori de azi face loc constatării că această ordine de întrebuinţare (şi de frecvenţă) a sensurilor cuvîntului în cauză este aproape cu totul inversată. Enunţuri precum ar fi : „Lucrarea reprezintă o contribuţie *efectivă* la...", „Intervenţia lui a constituit un ajutor *efectiv* pentru noi", întru totul corecte, se aud, totuşi, mai rar. În schimb, exemplele atestînd utilizarea adverbială a acestui termen în exprimarea uzuală abundă. Printr-un proces de contaminare creşte pe zi ce trece numărul celor (tineri, mai ales) care încearcă o adevărată plăcere a... vorbei spunînd, de exemplu : „*Efectiv* nu l-am înţeles", „*Efectiv* m-a impresionat", „*Efectiv* n-am rezolvat nimic", „*Efectiv* am rămas interzis" etc., cu un accent — se înţelege — „afectiv", mai ales afectat, pe prima silabă a cuvîntului atît de bine „găsit" şi — nu degeaba — aşezat, de regulă, la loc de cinste în propoziţie. Pentru toţi aceştia, tot ceea ce se întîmplă, tot ceea ce ei relatează stă sub semnul lui *efectiv*. Întrebînd ce ar putea să însemne, în exprimarea lor, *efectiv*, în locul răspunsului ne întîmpină adeseori o privire exclamativ-interogativă. Poate şi pentru că alte locuţiuni adverbiale ca : *de fapt, în fond, în realitate, pur şi simplu, în mod real* etc. — la care s-ar putea apela aci cu mai mult cîştig (fie şi numai în privinţa evitării monotoniei) — sînt considerate, probabil, prea comune, inexpresive.

În legătură cu *practic*, lucrurile se prezintă şi mai clar. Atît DEX, s. v., cît şi D. N., s. v., îl menţionează numai cu valoare adjectivală. Exprimarea actuală „excelează" (adică abuzează) prin întrebuinţarea lui adverbială. Cadrul sintactic (tipul de context) în care, cu această valoare, este şi el frecvent întrebuinţat de unii vorbitori, rămîne, în genere, acelaşi pe care l-am reţinut în cazul lui efectiv : „*Practic* nu l-am înţeles", „*Practic* n-am rezolvat nimic", „*Practic* am rămas interzis" (cu nuanţă uşor argotică) etc. Acolo unde e posibil, plasarea lui în interiorul sau la finele propoziţiei poate fi de asemenea indicată. Ca şi *efectiv*, sub influenţa căruia a ajuns să fie utilizat adverbial, *practic* este întrebuinţat, aci, în dauna aceloraşi locuţiuni adverbiale menţionate mai sus. Locuţiuni de tipul *de fapt*, *în realitate*, *în fond* etc. ar putea constitui modalitatea firească prin care acest sens să fie redat într-o exprimare ce nu caută să fie neapărat mai „aleasă", mai „cultă" decît a celorlalţi [1].

Cît priveşte ultimul dintre cuvintele anunţate în titlu, *realmente*, operele lexicografice îl înregistrează ca avînd valoare exclusiv adverbială (cf. *DEX*, s.v., *DN*, s.v. : „în mod real, în adevăr ; de fapt"). Exprimarea multora dintre vorbitorii de azi manifestă, însă, şi pentru acesta o asemenea predilecţie, încît, ca şi primele două, devine şi el un „tic" lingvistic. Sensul său, după cum se vede, nu este diferit de al celorlalte două, cu care şi intră în raport de substituţie, în contextele respective ; de pildă : „*Efectiv* nu l-am înţeles" etc. Este vorba, aşadar, de o adevărată „triadă" lexical-semantică : *efectiv*, *practic*, *realmente*, constituită într-o serie sinonimică, prin depăşirea (cît de justificată ?) a unor limite semantice într-o utilizare excesivă a elementelor astfel înseriate.

Din cele de mai sus nu va rezulta, firește, că termenii la care ne-am referit nu trebuie sau nu pot fi utilizaţi, chiar şi cu valorile pomenite aici ; discutabilă rămîne doar maniera, abuzivă, în care acest lucru se întîmplă.

Dar din perspectiva normelor limbii literare, termenii discutaţi, aşa cum am văzut că sînt întrebuinţaţi azi de mulţi vorbitori, se numără printre aşa-zisele „clişee" sau „ticuri lingvistice" [2]. Să sperăm că nu este vorba de o modă.

[1] *Practic* mai cunoaşte o întrebuinţare cu sens adverbial : în construcţia cu locuţiunea prepoziţională *din punct de vedere (din punct de vedere practic)*, aflată în opoziţie cu aceeaşi construcţie cuprinzînd adverbul *teoretic (din punct de vedere teoretic)*, dar, evident, nu despre o asemenea întrebuinţare poate fi vorba mai sus.

[2] Cf., în acest sens, Valeria Guţu Romalo. *Corectitudine şi greşeală*, 1972, p. 237—248.

Criteriul valorilor literare junimiste și maiorescianismul

M. UNGHEANU

Există cuvinte pe care critica și istoria literară le întrebuințează frecvent fără a le consolida poziția științifică prin studii de rigoare. Avem în vedere cuvinte ca „maiorescianism", „gherism", „lovinescianism", „călinescianism", ce denumesc global tot ce vine de la Maiorescu, Gherea, Lovinescu, Călinescu, dar care au defectul de a pune pe același plan toate trăsăturile criticului care legitimează epitetul. Evident, nu tot ce ține de Maiorescu e maiorescian, nu tot ce ține de Gherea este gherist și așa mai departe. E nevoie de a preciza nota specifică a fiecărui critic și, în funcție de ea, de stabilit descendențele în măsura în care acest lucru se poate face. O succintă istorie a maiorescianismului a încercat E. Lovinescu în *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (Casa școalelor, 1943), tentativă care dezvăluie la analiză și dificultățile demersului. Filiațiile pot fi de aparență sau de esență. Influența unei personalități se exercită în mod divers și dezvoltă în urmași aspecte surprinzătoare. În înfățișarea posterității critice a lui T. Maiorescu, E. Lovinescu a dat maiorescianismului o accepție foarte largă, de unde și rezultatul raportării aproape a tuturor numelor importante ale criticii românești la Titu Maiorescu. Că noțiunea de „maiorescianism", așa cum a fixat-o E. Lovinescu, este prea încăpătoare ne-o arată și faptul că cea de a treia generație „post maioresciană" din *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Tudor Vianu) a fost trecută aproape în întregime mai tîrziu cu arme și bagaje la „lovinescianism". Este această generație una de „maiorescieni" ori una de „lovinescieni" ? Singurul răspuns pe care-l putem da este că accepțiunile curente de „maiorescianism" și „lovinescianism" nu sînt suficient de operante. Adversarii disociațiilor pot considera din capul locului toată problema o ceartă de cuvinte. Ea nu este însă astfel atît timp cît fiecare dintre criticii literari citați se definesc conform unei concepții de personală elaborare.

Prima tentativă bine articulată de a căuta filiațiile maiorescianismului nu aparține lui E. Lovinescu, cum s-ar crede, ci lui Pompiliu Constantinescu care, scriind despre broșura *P. P. Carp, critic literar și literat* de E. Lovinescu (1942), găsește prilejul să treacă în revistă pe urmașii cei mai importanți ai lui Titu Maiorescu. Terminologia nu e fixată nici aici : Pompiliu Constantinescu vorbește despre „junimism", înțelegînd prin asta și „maiorescianism", vorbește despre „postmaiorescieni", dînd un sens de cronologie și nu de discipolat cuvîntului, despre „postlovinescieni", sugerînd prin asta

existenţa „lovinescianismului". În linii mari expunerea lui este, totuşi, clarificatoare pentru tema „maiorescianismului" şi a „lovinescianismului" de care ne ocupăm aici. De altfel, o discuţie asupra maiorescianismului nu este posibilă fără o cercetare a paginilor pe care Pompiliu Constantinescu le-a închinat de-a lungul vremii lui Titu Maiorescu şi lui E. Lovinescu. La aniversarea marelui critic, în 1940, Pompiliu Constantinescu scrie aceste rînduri : *„Afară de d. Mihail Dragomirescu (şi numai pînă la un punct), Maiorescu n-a avut propriu-zis discipoli în critică"* [1]. A fi maiorescian nu este deci în viziunea criticului tot una cu condiţia de discipol direct al lui Titu Maiorescu.

„Dintre criticii postmaioresciani, dintre care fac parte d. Mihail Dragomirescu şi d. E. Lovinescu, G. Ibrăileanu este primul glosator interesant al valorilor estetice junimiste." [2] Ideea introducerii din recenzia la *P. P. Carp, critic literar şi literat* este că maiorescianismul poate fi recunoscut după capacitatea criticilor următori de a se dedica valorilor literare lansate şi impuse de cercul literar junimist. În acest sens, literar, junimistul sau maiorescianul care, paradoxal, se impunea atenţiei — şi Pompiliu Constantinescu o spune foarte apăsat — era G. Ibrăileanu. În funcţie de acest criteriu al maiorescianismului sînt eliminaţi de pe listă ceilalţi pretendenţi :

> Exceptînd pe Caragiale, d. Mihail Dragomirescu, discipol direct al lui Maiorescu, n-a scris nimic mai semnificativ decît Ibrăileanu, asupra lui Creangă şi Eminescu ; rămas la critica de principii, împinsă spre sistem, şi la analiza didactică, d. Mihail Dragomirescu, asemeni tuturor discipolilor direcţi ai lui Maiorescu n-a trecut de preliminarii, în studiul celor trei mari valori estetice junimiste. Şi chiar un maiorescian prin derivaţie, fixat în planul exclusiv estetic al criticii, ca d. E. Lovinescu, n-a valorificat nici pe Creangă, şi nici pe Eminescu, iar pe Caragiale l-a văzut prin prisma sociologiei lui Ibrăileanu din *Spiritul critic*, socotindu-l un simplu înregistrator literar de moravuri perimate. [3]

Precursorul „maiorescianismului" interbelic este după cum vedem, pentru Pompiliu Costantinescu, nu E. Lovinescu, ci G. Ibrăileanu. Uitată, nesolicitată, desfăşurarea sa de argumente din recenzia la *P. P. Carp, critic literar şi literat* n-a avut audienţa meritată. Mai mult decît atît, venită din partea unui adversar programatic al ideologiei *Vieţii româneşti*, cum a fost şi Pompiliu Constantinescu, chiar dacă nu la proporţiile lui E. Lovinescu, această concluzie a fost socotită o dezerţiune.

Sînt semne că *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică* (1943) de E. Lovinescu a fost scrisă în replică la articolul de circa 8 pagini din 1942 al lui Pompiliu Constantinescu. Dacă la ultimul precursorul maiorescianismului era G. Ibrăileanu, care ar fi înţeles intim lucrarea marelui predecesor şi l-ar fi continuat cel mai bine în spirit, stimulînd şi generaţia următoare de critici (adică pe Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, G. Călinescu şi

---

[1] Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 3, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 529.
[2] *Ibidem*, p. 401.
[3] *Ibidem*, p. 401—402.

chiar pe E. Lovinescu), la E. Lovinescu, în cartea despre posteritatea critică a lui Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu este prezentat ca un antimaiorescian, ca un critic în afara liniei maioresciene și mai ales împotriva ei. Demonstrația lui E. Lovinescu nu se concentrează însă asupra activității critice a lui G. Ibrăileanu, ci asupra situării pe care i-a făcut-o Pompiliu Constantinescu. E. Lovinescu respinge fără nici o analiză concluziile lui Pompiliu Constantinescu, fără a ține seamă de faptele convingătoare aduse în discuție de acesta, și ca o decisivă dovadă a aserțiunilor sale, îl combate pe Pompiliu Constantinescu cu citate din Pompiliu Constantinescu. E. Lovinescu folosește aici rezervele pe care mai tînărul critic le avusese la începutul activității sale față de G. Ibrăileanu. Artificiul și improprietatea procedeului se denunță însă de la sine : Pompiliu Constantinescu din 1942 este combătut cu Pompiliu Constantinescu din 1927. Opinia acestuia din urmă despre G. Ibrăileanu evoluase între timp și, de la atitudinea de critic partizan, Pompiliu Constantinescu trecuse la aprecierea obiectivă a calităților literare și meritelor istorice ale criticului *Vieții românești*. Unul din cele mai puțin fundate capitole ale cărții despre *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* de E. Lovinescu rămîne cel despre G. Ibrăileanu.

Ce va fi supărat pe E. Lovinescu în recenzia lui Pompiliu Constantinescu la *P. P. Carp, critic literar și literat?* Desigur, totul. În ea nu se ținea seamă de aspirația recentă a lui E. Lovinescu de a-și căuta un părinte spiritual de care pînă atunci fusese departe. Să nu uităm că în revizuirile din 1915 mizele și valorile junimiste sînt respinse de E. Lovinescu (lui Maiorescu i se contestă dreptul de întemeietor al criticii literare românești care se atribuie lui Gherea, Caragiale este executat în mai multe articole detractoare, poezia populară e considerată un izvor de inspirație depășit, poezia „filozofică" a lui Eminescu un moft etc.), iar că *Istoria civilizației române moderne* e scrisă de pe poziții net antijunimiste. Era firesc, deci, pentru Pompiliu Constantinescu să scrie aceste rînduri :

> Așadar, în evoluția criticii române, momentul istoric valabil al criticului Ibrăileanu este imediat postmaiorescian ; căci, în timp ce discipolii direcți polemizau cu Gherea și „critica științifică" strict principial sau încercau numai timide analize, ca D. Evolceanu (care a schițat un gest critic nu și o carieră), sau în timp ce d. E. Lovinescu, alături de maiorescianism și de gherism, căuta să formuleze impresionismul critic, ca doctrină și ca expresie, Ibrăileanu, între Maiorescu și Gherea, ținînd de amîndoi, instituia critica analitică, aplicată la valorile junimiste.[4]

În capitolul pe care și-l dedică sieși în *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, E. Lovinescu nu poate evita aceste etape, dar caută a-și atribui o imagine de maiorescian încă înainte de a-i fi devenit un întîrziat discipol. Scrise înainte de apariția acestei cărți, concluziile lui Pompiliu Constantinescu despre junimism și maiorescianism au meritul confruntării cu faptele și valoarea judecății proprii. Rîndurile ce vor fi închinate mai tîrziu de alții aceleiași probleme au dezavantajul de a fi remorcate de autoportretul ideologic pe care E. Lovinescu și-l schițează în cartea posterității

[4] *Ibidem*, p. 403.

maioresciene. Întorcîndu-ne la textul lui Pompiliu Constantinescu, ne întoarcem către o imagine nedeformată de voinţa unui autoportret subiectiv. Detractor în tinereţe al lui G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu îi restituie acestuia în 1942 poziţia istorico-literară conformă adevărului :

> În evoluţia criticii de analiză, Ibrăileanu apare astăzi mult mai aproape de Maiorescu decît proprii lui discipoli şi mult mai departe de Gherea, cu toate aderenţele lui la „critica ştiinţifică" a veacului trecut ; iar prin teoriile asupra „specificului naţional", Ibrăileanu este total opus gherismului, depanînd unele fire maioresciene, din care şi-a constituit apoi o dogmă, depăşind şi pe Maiorescu însuşi, şi pe Iorga. Dar, deocamdată, e inoportun a intra în analiza conceptului despre „specificul naţional", aşa cum s-a dezvoltat şi cristalizat în ideologia lui Ibrăileanu, mai spune Pompiliu Constantinescu. Fapt cert este că, în ducerea mai departe a criticii analiste, numai schiţată de Maiorescu, denigratul critic ieşean are mult mai multe merite (cel puţin cît priveşte momentul prim al creaţiei junimiste) decît toţi discipolii direcţi şi indirecţi ai estetismului maiorescian. [5]

Actul de justiţie literară al lui Pompiliu Constantinescu este remarcabil. Situarea lui Ibrăileanu la locul de intersecţie dintre Maiorescu şi Gherea, ceea ce e un fel de a spune că aici s-a operat sinteza dintre cele două poziţii, ca şi fixarea lui într-o certă descendenţă maioresciană, după faza gheristă, lucru observat şi de alţii mai tîrziu, reprezintă un cîştig de istorie literară din păcate nefolosit suficient în expunerile curente asupra perioadei ori asupra istoriei criticii româneşti. Primul reprezentant activ al „maiorescianismului" este, aşa cum spune Pompiliu Constantinescu, criticul *Vieţii româneşti*, care a produs cele mai importante analize ale momentului, valabile şi astăzi, asupra clasicilor literaturii române. Ibrăileanu este cel care prin analiză şi judecată de valoare consolidează statutul estetic de excepţie în cadrul literaturii române a scriitorilor Junimii. El este veriga de legătură, indispensabilă, pentru afirmarea acestora în perioada interbelică. Între criticul *Convorbirilor literare*, Titu Maiorescu, şi cărţile despre Eminescu şi Creangă scrise de G. Călinescu se află înaintea altora G. Ibrăileanu cu exegezele sale. Faptul, de ordinea evidenţei, neînsuşit însă de istoricul literar E. Lovinescu, este excelent subliniat de Pompiliu Constantinescu, care introduce o notă nouă în definirea criticilor „postlovinescini" :

> Descoperind şi practicînd tîrziu critica estetică, după ce trecuse prin sociologia gheristă şi steristă, de care nu s-a dezbărat niciodată, în anume laturi, Ibrăileanu rămîne cel mai important precursor al criticii postlovinesciene, care, prin critica de texte, prin istorie literară, prin biografism şi studiul valorilor de artă, duce şi mai departe spiritul iniţiator al maiorescianismului. Un G. Călinescu, un Perpessicius, un Şerban Cioculescu, şi un Vladimir Streinu, cu mijloace diferite şi în sectoare speciale, perpetuează, în ce priveşte adîncirea lui Eminescu, Creangă, Caragiale şi Maiorescu (pentru cel din urmă putem adăuga şi pe d. E. Lovinescu), atît pe schematicul Maiorescu, cît şi pe analistul, istoricul literar şi criticul de texte Ibrăileanu, ale cărui iniţiative au menţinut treaz interesul primelor valori clasice ale scrisului românesc. [6]

[5] *Ibidem*, p. 402.
[6] *Ibidem*.

Concluziile sînt de o importanţă deosebită nu numai pentru că provin de la un critic şi istoric literar de cea mai mare probitate, ci şi pentru că vin de la discipolul declarat şi recunoscut al lui E. Lovinescu, care nu acordă însă apologetic rolul prim lui E. Lovinescu ci, condus de normele adevărului ştiinţific, evidenţiază importanţa contribuţiei lui G. Ibrăileanu şi consecinţele ei ulterioare. Criticul n-a vorbit despre ibrăilenism, cuvîntul e din păcate rebarbativ, deşi ar fi putut s-o facă, ci de „postlovinescianism", în care însă sensul fixează mai ales poziţia cronologică şi nu pe cea ideologică sau estetică. Iar în această serie „postlovinesciană", dar cu rădăcini în activitatea criticului de la *Viaţa românească*, E. Lovinescu e admis numai în măsura în care scrie despre Titu Maiorescu şi junimism. De ce ? Pentru că urmaşii lui Titu Maiorescu, via G. Ibrăileanu, sînt mai ales cei care *„au menţinut treaz interesul pentru primele valori clasice ale scrisului românesc"*. Orientarea istoriei literare călinesciene, axată decisiv pe marile valori literare româneşti ale secolului XIX, este şi ea îndatorată contribuţiei persuasive, pline de efect a criticului şi istoricului literar G. Ibrăileanu, primul critic român care a vorbit despre Eminescu, Caragiale, Creangă fără complexul inferiorităţii faţă de literatura occidentală. Rolul major al „ibrăilenismului" se precizează la o analiză atentă cu pregnanţă.

Membrii echipei „postlovinesciene" la Pompiliu Constantinescu sînt : G. Călinescu, Perpessicius, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, de fapt cei pe care, în *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică*, E. Lovinescu îi grupează în a treia generaţie postmaioresciană, alături de Tudor Vianu şi de Pompiliu Constantinescu, absenţi din enumerarea ultimului. Dar aceiaşi critici alcătuiesc după anume opinii şi prima generaţie lovinesciană. Confuzia tinde să se instaleze ca la ea acasă din pricina prea multelor denominaţiuni. Dacă mai adăugăm că, după Pompiliu Constantinescu, ei pot fi la fel de bine şi „postibrăileniştі", nevoia unor criterii precise de demarcaţie devine evidentă.

Postlovinescianismul este în optica lui Pompiliu Constantinescu o etapă a maiorescianismului trecută prin faza Ibrăileanu şi reprezentată de o echipă critică nouă, definită apoi ca „generaţie" prin cîteva trăsături de bază. *Maiorescianismul înseamnă pentru Pompiliu Constantinescu în primul rînd interesul activ pentru valorile clasice ale literaturii române de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Aici ar fi nota diferenţială. Cine e dezinteresat de Eminescu, Caragiale, Creangă, Maiorescu ori cine combate pe unul din cei citaţi se înscrie în afara maiorescianismului ori împotriva lui.* Faţă de maiorescianismul teoretic al lui E. Lovinescu, acest criteriu ni se pare mai sigur deoarece îl conţine şi pe cel teoretic. Maiorescianismul de sursă Ibrăileanu s-ar mai defini prin : *1.* critica de texte, *2.* istorie literară, *3.* biografism, *4.* studiul valorilor de artă. Ibrăileanu însuşi a ilustrat toate aceste trăsături, chiar dacă nu la anvergura pe care ele au avut-o mai tîrziu la alţi reprezentanţi ai acestei direcţii de lucru. A fost editorul lui Eminescu şi este unul din primii eminescologi importanţi prin comentariul la ediţiile poeziilor lui Eminescu. A privit literatura română din perspectiva propriului său trecut, lăsînd şi cîteva studii memorabile asupra felului cum se articulează o tradiţie literară proprie (*Spiritul critic în cultura românească*). Biografismul e o notă definitorie a criticii lui, semn în bună parte al descendenţei gheriste. Cel care

salută şi consacră *Viaţa lui Eminescu* de G. Călinescu este, să nu uităm, G. Ibrăileanu. A făcut studiul valorilor de artă prin analiza farmaceutică a muzicalităţii versurilor eminesciene, intuind o direcţie viitoare a criticii noastre moderne şi a fost preluat ca atare de D. Caracostea în studiile asupra artei versului la Eminescu. A dat primele analize sugestive din interior, ale operelor lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu. A fost resimţit de aceea de noua generaţie critică drept legatarul firesc al unei tradiţii literare neîntrerupte şi un exemplu de activitate critică şi istorico-literară demn de urmat.

O inconsecvenţă faţă de propriul criteriu de lucru este la Pompiliu Constantinescu plasarea decisă a lui Nicolae Iorga pe poziţii net antimaioresciene. Cazul criticului şi istoricului literar N. Iorga este însă mai complicat şi cel care ne îndreptăţeşte afirmaţia este chiar Pompiliu Constantinescu prin felul cum înţelege descendenţa maioresciană. Dacă este maiorescian cel ce cultivă valorile literare junimiste, atît ca exeget cît şi ca editor, atunci cel puţin pentru o perioadă a activităţii lui N. Iorga este şi el un maiorescian. Scriitorii de care se ocupă viitorul critic al *Sămănătorului* sînt cei propuşi de cenaclul „Junimii" şi N. Iorga este unul din primii exegeţi importanţi ai lor alături de G. Ibrăileanu. Eminescu este în viziunea lui Iorga placa turnantă a literaturii române şi rolul lui în cunoaşterea integrală a scrierilor poetului este enorm. *Năpasta* a fost apărată de tînărul critic în chiar focul primei polemici. Iar despre Creangă N. Iorga a scris unul dintre primele studii de justă şi fină intuiţie a spiritului şi artei povestitorului. Mai mult decît atît, el este singurul pînă la G. Călinescu, care se apleacă fără prejudecăţi asupra prozei lui Slavici. Iată elemente de care Pompiliu Constantinescu nu ţine seamă în caracterizarea lui N. Iorga, dar care impun o judecată mai nuanţată a cazului N. Iorga faţă de maiorescianism. Cu atît mai mult cu cît în tinereţe N. Iorga se revendică atît din Maiorescu cît şi din Gherea, cerînd reînvierea spiritului justiţiar al *Convorbirilor literare*. Ulterior atitudinea lui N. Iorga faţă de Titu Maiorescu a evoluat, gherismul fiind mai evident, dar alcătuirea lui spirituală este mai complexă decît o fixează Pompiliu Constantinescu în recenzia *P. P. Carp, critic literar şi literat* sau E. Lovinescu în *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică*. Dacă necesităţi de context şi de generaţie conduceau pe Pompiliu Constantinescu la delimitări atît de ferme, o detaşată privire asupra istoriei literare oferă alte constatări. N. Iorga este, credem, alături de G. Ibrăileanu, unul dintre autorii sintezei incipiente a maiorescianismului şi gherismului, care se înfăptuieşte acum la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi nu după primul război mondial, aşa cum credea Vladimir Streinu.

Solidaritatea de reacţie a acestor critici, dedicaţi în egală măsură cultivării valorilor clasice şi moderne, s-a verificat tot faţă de valorile literare junimiste : este vorba de faimosul atac al lui N. Davidescu împotriva lui Caragiale ca ultim „ocupant fanariot", atac la care cea mai cristalizată şi decisivă reacţie a fost a criticilor pe care Pompiliu Constantinescu îi arată a fi maiorescieni de sigiliu ibrăilenist.

Aserţiunile cad în faţa faptelor şi îndreptăţirea tabloului pe care-l face Pompiliu Constantinescu descendenţei maioresciene este evidenţiată şi de acest semnificativ eveniment literar al perioadei literare interbelice. N. Davidescu este autorul eseului *Caragiale cel din urmă ocupant fanariot, sau inaderenţa*

lui la spiritul românesc, tipărit în *Cuvîntul liber* la 3 august 1935. Contestaţia, venind din partea unui scriitor prestigios, cerea o replică şi aceasta a venit din partea postmaiorescienilor, dar printre care E. Lovinescu nu se afla. Pretextul atacului lui N. Davidescu a fost apariţia *Corespondenţei dintre Caragiale şi Zarifopol*, editate de Şerban Cioculescu. Scriind despre acest volum epistolar, Perpessicius nu scapă prilejul de a da un răspuns confratelui de la *Cuvîntul liber*. În documentele pe care le oferă corespondenţa dintre Caragiale şi Zarifopol, Perpessicius nu găseşte dovada inaderenţei lui Caragiale la spiritul românesc, ci dimpotrivă adeziunea lui la el[7]. Este prima intervenţie din partea celei de a treia generaţii de „postmaiorescieni" în cazul Davidescu-Caragiale. Vladimir Streinu în *N. Davidescu şi controversa Caragiale*[8] a ţinut să sublinieze confuzia de planuri a textului semnat de N. Davidescu, în care concluzii de ordin politic se transformau în cele din urmă în concluzii de ordin literar. Opoziţia de tip liberal la opera lui Caragiale (pentru care Vladimir Streinu indică numele „liberalului" Dimitrie Sturza, E. Lovinescu — „liberaloid-literat" — şi C. Banu — „strigoi al liberalismului", director al revistei *Flacăra*, unde de altfel E. Lovinescu şi-a publicat revizuirile) este identificată şi în eseul lui N. Davidescu. Intruziunea politicului în judecata literară era respinsă fără drept de apel de Vladimir Streinu, care făcea sinteza studiului precedent publicat de Şerban Cioculescu în *Revista fundaţiilor* (nov. 1935), intitulat *Detractorii lui Caragiale*. Însemnătatea specială a studiului lui Şerban Cioculescu ţine de perspectiva istorică asupra fenomenului : cazul Caragiale-Davidescu nu mai este privit ca un accident, ci ca veriga unui lanţ istoric. Scopul istoricului literar este de a arăta constanta politică a negaţiei valorii lui Caragiale. Imputaţia inaderenţei etnice era veche şi contestarea lui Caragiale de către Hasdeu, de pildă, la 1891, se face cu aceleaşi argumente pe care le va folosi la 1935 şi N. Davidescu. Lipsa de respect faţă de naţiune i-o reproşează sever dramaturgului şi D. A. Sturza, cap de serie al campaniei liberale împotriva scriitorului. Optica politică este determinantă şi pentru judecăţile de valoare pe care E. Lovinescu le face asupra lui Caragiale şi Şerban Cioculescu nu ezită să indice sigiliul liberal al acestei optici. Concluzia lui E. Lovinescu că I. L. Caragiale nu are rădăcini „în humusul etnic al poporului român" este de altfel şi teza articolului pe care N. Davidescu o propunea cititorilor *Cuvîntului liber*. Opţiunea politică tulbură la cei citaţi judecata estetică şi Şerban Cioculescu trece hotărît pe toţi cei ce fac această concesie în rîndul detractorilor lui Caragiale. Face o singură excepţie :

> O atitudine într-adevăr nepărtinitoare şi o dreaptă înţelegere critică, de pe cealaltă parte a baricadei, adică din rîndurile ideologiei liberale, se găseşte aiurea : la G. Ibrăileanu, în cuprinzătorul capitol din *Spiritul critic în cultura românească* (Iaşi, 1909). G. Ibrăileanu a arătat mai bine ca oricare din militanţii ideologiei liberale punctele vulnerabile ale criticii sociale din opera lui Caragiale, cu o seninătate care îl pune

[7] Perpessicius, *Opere*, vol. 7, Bucureşti, Editura Minerva, p. 169 (Corespondenţa dintre Caragiale şi Zarifopol).

[8] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, vol. I, p. 252.

pe alt plan decît acela al detractorilor lui Caragiale. Din această pricină, locul d-sale nu este în galeria pe care am întreprins-o. Trimitem însă la solida lucrare pe care cititorii doritori de un supliment de informație, cu asigurarea că în substanțialul *Spirit critic* vor găsi o expunere critică de valoare probantă. [9]

Ca apărători ai purității criteriului estetic în judecățile literare și susținători ai unei valori junimiste în opera lui Caragiale, acești „postlovinescieni" nu au alături pe predecesorul lor E. Lovinescu, ci, dacă se face bilanțul problemei, chiar împotrivă. Intervenția lui Pompiliu Constantinescu [10] care trece în revistă pe cele ale colegilor săi are în vedere și ea recrudescența unui mod de a judeca literatura din afara ei, dar în același timp caută a dovedi că judecata lui N. Davidescu este urmarea unei infirmități de recepție: spiritul exegetului agresiv nu are afinități cu spiritul satiric al lui Caragiale.

Cine absentează de la acest act programatic de solidarizare în jurul unei valori junimiste și a unui principiu maiorescian? Absentează G. Călinescu, în acea vreme cufundat în cercetările necesare scrierii *Operei lui Mihai Eminescu* și Tudor Vianu, care-și elabora prestigioasa *Estetică*. Dar își vor lua strălucit revanșa mai tîrziu, unul în *Arta prozatorilor români* (1940), celălalt în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), care resping implicit controversa în jurul valorii lui Caragiale afirmînd perenitatea valorii lui și condiția clasicității ei în cuprinsul literaturii române. Absentează însă E. Lovinescu, a cărui tăcere îl izolează de reacția colectivă a mai tinerilor confrați și-l arată credincios nemaiorescienelor sale rezerve față de opera lui Caragiale, mai numeroase și mai acute decît cu îngăduință o spune în studiul său Șerban Cioculescu. Începînd cu articolul din 1907, publicat în *Convorbiri literare*, E. Lovinescu susține o adevărată campanie anti-Caragiale care se încheie în 1925 odată cu apariția *Istoriei civilizației române moderne*, în care tratamentul lui I. L. Caragiale nu diferă de cele anterioare. Criticile lui E. Lovinescu, în care valoarea lui Caragiale este infirmată pe motiv de caducitate a inspirației și de inaderență la „humusul etnic", au fost la rîndul lor de-a lungul vremii obiectul unor riposte. Îi răspund pe rînd, la date diferite, Mihail Dragomirescu, G. Ibrăileanu și Tudor Arghezi. Semnificativă este replica lui G. Ibrăileanu, *Caragiale și epigonii „Convorbirilor literare"* (*Viața românească*, 11—12, 1912) la un articol despre Caragiale al lui E. Lovinescu, tipărit în *Convorbiri literare* (noiembrie, 1912), unde criticul ieșean se simte dator a riposta pentru că *„printre cele trei-patru nume veșnic citate de junimiști ca nume glorioase, am văzut întotdeauna și pe acela al lui Caragiale"*. Apărător al valorilor literare junimiste este aici G. Ibrăileanu și îndreptățirea filiației pe care o stabilește Pompiliu Constantinescu în recenzia *P. P. Carp, critic literar și literat* iese întărită din confruntarea cu datele concrete ale istoriei noastre literare. Detractor al lui Caragiale, antimaiorescian prin confundarea planului politic cu cel literar în judecarea operei dramaturgului, E. Lovinescu nu se alătură în 1935 așa-zișilor

[9] Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972, p. 533.

[10] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, vol. 2, 1967, p. 45—52.

lui discipoli întru apărarea lui Caragiale. Iar în această reacție solidară Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu sînt mult mai aproape de G. Ibrăileanu, deoarece la 1912 acesta combătea pe precursorul lui N. Davidescu, după cum ei la 1935 prin combaterea lui N. Davidescu ripostau lui E. Lovinescu. Suficiente dovezi pentru a conchide pînă aici că atît maiorescianismul cît și lovinescianismul au nevoie de definiții mai exacte.

Dintre criticii în direct contact cu E. Lovinescu, cel care a agitat sub diverse forme chestiunea lovinescianismului în critică a fost Vladimir Streinu, cel care practic a și dus la cenaclul din Cîmpineanu atît pe Șerban Cioculescu, cît și pe Pompiliu Constantinescu. Mai îndeaproape înrudit spiritual cu mentorul *Sburătorului*, Vladimir Streinu a considerat strălucirea stilistică a acestuia o etapă nouă a criticii românești și pe toți criticii cu stilul supravegheat și căutător de metafore i-a pus sub tutela lui E. Lovinescu. Este suficientă însă această trăsătură comună pentru a stabili o filiație ? Scriind despre *E. Lovinescu, artistul* (1943), Șerban Cioculescu pare a răspunde afirmației lui Vladimir Streinu și întrebării care se ridică obiectiv în calea ei și pe care am trecut-o și noi în pagina noastră : „Experiențele sale stilistice nu au valoare normativă pentru alții, deoarece stilul nu se învață, și nici nu poate fi propus ca model". Dacă adeziunea lui Vladimir Streinu la stilul lovinescian este totală, Șerban Cioculescu se dovedește mai rezistent la ideea unei critici care tinde să concureze literatura, să introducă drepturile iraționalului în cîmpul de manifestare al criticii. Studiul asupra apropierilor și deosebirilor de păreri dintre E. Lovinescu și presupușii lui discipoli nu s-a făcut încă. El ar scoate la lumină lucruri extrem de interesante și nu o dată surprinzătoare.

Cine va face vreodată bilanțul opiniilor celei de a treia generații de postmaiorescieni despre G. Ibrăileanu va constata la membrii ei (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Tudor Vianu) interesanta și sugestiva situație a unui respect față de criticul *Vieții românești* pe care nu-l puteau învăța din paginile scrise de E. Lovinescu despre G. Ibrăileanu. De cele mai multe ori, concluziile lor sînt clar opuse celor formulate de mentorul cenaclului sburătorist. În acest punct de disociație dintre E. Lovinescu și membrii celei de a treia generații de postmaiorescieni — „chestiunea Ibrăileanu" —, stă de fapt unul din adevărurile durabile și definitorii asupra criticii literare românești din perioada interbelică. Dacă este adevărat că ea reacționează de multe ori solidar și prompt față de anume evenimente literare de epocă, este la fel de adevărat că E. Lovinescu nu a fost întotdeauna alături de această generație. Hotărîtoare pentru coeziunea de spirit a grupului a fost îndrumarea lor în egală măsură către o dreaptă judecată valorică, cît și către ideea unei permanențe a tradiției literare românești și a valorilor ei de prim rang. Maiorescianismul lor mai larg și mai consecvent nu se reduce la susținerea unui singur ideolog junimist (Maiorescu), iar riposta lor nu se produce doar atunci cînd este atacat Titu Maiorescu. Ca și G. Ibrăileanu, ei sînt critici ai textului, editori fie ai lui Caragiale, fie ai lui Eminescu (Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Perpessicius). Critici ai actualității literare, ei se dovedesc în egală măsură exegeții cei mai avizați ai valorilor literare junimiste. Atît Vladimir Streinu,

cît şi Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius sau Şerban Cioculescu, pentru a nu mai vorbi de G. Călinescu, au lăsat pagini antologice asupra clasicilor literaturii române. Biografismul este ilustrat strălucit de aceiaşi critici prin vieţile lui Creangă, Eminescu, Caragiale datorate lui G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Solidarizarea acestei echipe critice în jurul unui mănunchi de mari valori clasice româneşti îi defineşte decisiv poziţiile şi orientarea, completată de angajarea ei în selectarea şi consolidarea valorilor literare româneşti ale secolului nostru.

Independenţa de opinie a celei de a treia generaţii de maiorescieni faţă de opiniile lui E. Lovinescu nu se manifestă numai în cazul lui Ibrăileanu şi Caragiale, ci şi în cazul altor scriitori, dar e profitabil de urmărit mai ales independenţa de opinie a acestora mai ales faţă de chiar opera lui E. Lovinescu. Chiar un devotat ca Vladimir Streinu, unul din declanşatorii lovinescolatriei actuale, se delimitează de mai multe ori de opiniile maestrului. Compararea lui Iovescu cu Creangă, un Creangă al Munteniei, i se pare mai tînărului comiliton de o gratuitate totală şi nu mai puţin o eroare. Alteori dezacordurile sînt mai adînci, pentru că miza lor este decisivă, cum spre pildă stau lucrurile cu opiniile celor doi despre semănătorism. Dacă E. Lovinescu îl găseşte o apariţie fără nici o legătură cu maiorescianismul şi un produs fără justificare necesară, Vladimir Streinu îl consideră legitimat atît de maiorescianism cît şi de împrejurările istorice. Chiar la un critic văzut ca o matcă fără ac, Perpessicius, delimitările faţă de E. Lovinescu sînt pline de acuitate şi pe teme cardinale. Puţine dintre comentariile inspirate de istoriile literare lovinesciene sînt atît de pătrunzătoare ca cele semnate de Perpessicius şi atît de întemeiate în rezervele fundamentale care sînt formulate în ele. Nu intenţionăm să facem bilanţul deosebirilor de păreri şi poziţii dintre E. Lovinescu şi cea de a treia generaţie de postmaiorescieni, după unii de lovinescieni. Ea ar necesita un studiu separat clarificator asupra ideilor epocii şi asupra adevăratelor filiaţii în critica literară românească. Dar dezacordul asupra militantismului criticii estetice cere o scurtă oprire pentru semnificaţia sa specială. E. Lovinescu cerea în deceniul al patrulea şi al cincilea criticii de orientare estetică un militantism activ împotriva curentelor literare tradiţionaliste şi volumul despre *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică* avea tocmai rolul de a solidariza şi îndemna la acţiune :

> Volumul meu ultim *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* n-avea numai scopul de a pune problema autonomizării esteticului în evoluţia ei de la Maiorescu însuşi şi în de-a lungul celor trei generaţii postmaioresciane, ci şi de a trezi în cea de a treia generaţie postmaioresciană o conştiinţă mai activă a solidarităţii ei în faţa primejdiei comune şi un sentiment mai militant ce scoate pe om din deliciile unei Capuae înşelătoare pentru al scoborî în tranşeea lui ideologică. [11]

Asupra acestei primejdii şi a necesităţii scoborîrii în tranşeea ideologică a bătăliei literare propuse de E. Lovinescu Vladimir Streinu avea, spre

[11] Răspunsul lui E. Lovinescu la Manifestul „Cercului literar de la Sibiu", în *Viaţa*, 13 mai 1943 ; vezi şi E. Lovinescu, *Texte critice*, Bucureşti, Editura tineretului, 1968, p. 365.

exemplu, păreri opuse. „Criticii aceştia de azi — scria Vladimir Streinu în 1942 — a căror rădăcină comună este convingerea despre autonomia artei, nu pot în mod organic să adere la spiritul de trupă." Mai mult, Vladimir Streinu nu vede adversarii pentru care este chemat să combată : „Unde sunt, aşadar, criticii tezişti, cu care critica estetică să dea piept ? Noi nu-i vedem. [12]" Apelul lui E. Lovinescu nu găsea, deci, la generaţia în care criticul voia să se recunoască ecoul dorit. Iar reproşul pe care criticul îl adresează acestei generaţii este vizibil în *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică*. Reproşul revine şi în *Răspunsul* adresat de criticul Sburătorului tinerilor sibieni care se aliniaseră poziţiei sale. El priveşte dezaprobator expectativa şi prudenţa celei de a treia echipe de postmaiorescieni şi atitudinea publică a lui E. Lovinescu faţă de această generaţie nu va rămîne fără un răspuns. Cel care ridică mănuşa este Şerban Cioculescu într-un articol intitulat aidoma celui scris de Vladimir Streinu un an mai înainte : *Critica şi militantismul* [13], replică evidentă la răspunsul lui E. Lovinescu adresat tinerilor sibieni.

> Decan de vîrstă şi de talent al criticii estetice, cu un trecut statornic ostil sămănătorismului, E. Lovinescu preconizează coalizarea criticilor de aceeaşi credinţă, prin apeluri stăruitoare de grupare şi aliniere la comandă. Oricît îi admirăm personalitatea şi energia spirituală, necondiţionată de contingenţele fiziologice, nu-i împărtăşim sentimentul primejdiei faţă de sămănătorism.

Mai tînărul critic considera, ca şi Vladimir Streinu, o falsă alarmă această chemare stăruitoare la regrupare şi formaţia de luptă, cu atît mai mult cu cît semănătorismul era în viziunea lor de mult mort.

> Pe plan literar, sămănătorismul este depăşit şi nu mai constituie primejdia capitală. Orice formulă artistică simulată — zice criticul Şerban Cioculescu — adică străină structurii scriitoriceşti reale, traducîndu-se în lucrări artificiale, constituie pericol estetic ; pînă şi modernismul, ca expresie lirică sau în sectorul analizei morale epice, oferă adeseori spectacolul confecţiunilor de serie.

Răspunsul lui E. Lovinescu către tinerii sibieni apăruse la 28 mai 1943. Articolul lui Şerban Cioculescu a apărut la 1 iulie 1943. Condiţia lui de replică este evidentă. Considerarea echipei de critici literari interbelici ca o masă nediferenţiată, un bloc de opinii şi de acţiune fără diferenţe şi nuanţe este neîndoielnic o eroare de istorie literară. Personalităţi marcante, fiecare dintre ei a afişat o opinie şi o poziţie literară proprie şi atunci cînd facem filiaţii este necesară o bună circumscriere a cîtimei de personalitate ireductibilă a fiecăruia. Excursul nostru în mişcarea şi bătălia de idei a epocii, care nu intenţionează minimalizarea sau hiperbolizarea niciunuia dintre actorii „scenariului" înfăţişat, nu-şi revendică decît dorinţa de a semnala că etichetările grăbite, clasificările simpliste nu sînt de natură să ducă la o adevărată cunoaştere a istoriei literaturii române.

---

[12] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. V, Editura Minerva, 1977, p. 390.
[13] Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 694.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 3, Editura pentru Literatură, 1969, p. 412 *(E. Lovinescu, „Titu Maiorescu și posteritatea lui critică")*, p. 445 *(Conceptele maioresciane în critica lui E. Lovinescu)*, p. 530 *(Rememorare)*; *Scrieri*, vol. 6, 1972, p. 57 *(Sensul creator al junimismului)*.

Alexandru George, *La sfîrșitul lecturii*, Editura Cartea românească, 1973, p. 134 *(Maiorescianism?)*; *În jurul lui E. Lovinescu*, Editura Cartea românească, 1975, p. 239 *(Maiorescianism?)*.

E. Lovinescu, *Memorii*, Editura Adevărul, f. a., p. 221 *(Ce a rămas de la Junimea)*; *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Editura Casa școalelor, 1943.

Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Editura Minerva, 1972, p. 297 *(Maiorescianism și militantism estetic)*, p. 322 *(Militantism estetic și maiorescianism)*.

Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, ediția a II-a, Editura Eminescu, 1978, p. 711 *(Luminile posterității. Junimism și maiorescianism)*; *T. Maiorescu și prima generație de maiorescieni — Corespondență*. Antologie, note și prefață de..., Editura Minerva, 1978, p. VII—XXIII *(Studiu introductiv)* și Notele.

Eugen Simion, *E. Lovinescu, scepticul mîntuit*, Editura Cartea românească, 1971, p. 540 *(O istorie a maiorescianismului)*.

Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. 4, Editura Minerva, 1974, p. 234 *(Schiță pentru o istorie a criticii românești)*, p. 239 *(Critica literară românească dintre 1920—1945)*.

M. Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, Editura Cartea românească, 1973, p. 182 *(E. Lovinescu și romanul „vieții luptătoare")*; *Arhipelag de semne*, Editura Cartea românească, 1975, p. 287 *(E. Lovinescu și dezidența antimaioresciană)*; *Lecturi și rocade*, Editura Cartea românească, 1978, p. 298 *(Al doilea rond)*, p. 344 *(Confruntări în critica deceniilor IV—VII)*.

Drama istorică românească actuală și problemele omului contemporan*

V. MÎNDRA

Ce este drama istorică ? Primejdia constă în a reduce definiția la simpla satisfacere a unui criteriu tematic. Dacă limităm conceptul la opera dramatică inspirată din istoriografie, toate consecințele unei discuții asupra specificului acestei specii se vor naște în afara adevărului artistic. Nu, dramaturgia istorică nu poate fi recunoscută prin simpla condiție a „subiectului" preluat din cronici. Este adevărat că utilizarea unor situații din fondul istoric este inerentă acestui sector al literaturii dramatice, dar ea derivă dintr-o necesitate superioară, subordonîndu-i-se.

Specificul dramei — în general — se întemeiază, într-o mare măsură, pe *reflectarea concentrată a vieții* în sublimări substanțiale. Această esențializare dinamică a raportului dintre om și lume, proprie teatrului, este facilitată pe de o parte de descoperirea în *trecutul unanim cunoscut* a unor situații tipice, pe de altă parte, prin sprijinul acordat concentrării faptelor de depărtarea în timp. Povestea unei domnii, semnificația conflictuală a unei răscoale, avatarurile luptelor pentru putere din alte veacuri procură teatrului situații dramatice fundamentale într-o ambianță favorabilă concentrației parabolice. Istoria scoate în prim plan stări de tensiune maximă care înlesnesc tendința omenească de ridicare a faptelor de la particular la general. Există o propensiune către unicitate în sintezele epice ale istoriei care le apropie de marile mituri. Drama istorică poate fi înțeleasă, astfel, și ca o dramă a miturilor menținute în limitele duratei. Ea își confirmă specificitatea prin *transfigurarea artistică de expresie contemporană a unui moment-model din trecut*, populat de personaje puternice, angajate într-un conflict de o largă tipicitate. Cel mai adesea o dramă istorică lucrează cu figuri și evenimente atestate documentar, dar își poate dobîndi conturul istoric numai prin ambianța conflictuală a vremii respective. Putem avea, astfel, pe lîngă dramele biografice sau cele eroice, și piese care investighează o epocă la nivelul oamenilor obișnuiți, dominați de marile mecanisme sociale și implicați într-o perioadă neobișnuită (cum ar fi *Zilele Comunei* de B. Brecht sau *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevschi).

Oricum, simplele descripții teatralizate ale unor capitole de istorie, piesele ilustrative care nu reușesc sau nici măcar nu-și propun să descopere în succesiunea faptelor trecute sensuri durabile nu reprezintă drama istorică,

---

* Prelegere prezentată la cursurile de informare și documentare de la Rîmnicu-Vîlcea, 27 iulie 1979.

fiindcă nu aparţin literaturii adevărate. În acest punct al discuţiei, cred că este necesar să limpezim cîteva erezii. Prima şi — desigur — cea mai nocivă se manifestă prin teza viabilităţii fără margini a aşa-numitei „drame istorice tradiţionale", în numele căreia este respins procesul firesc al inovării formelor de expresie, proces determinat de transformarea condiţiilor sociale şi a sensibilităţii publicului. Unde am putea să situăm *modelul* acestei drame „tradiţionale", model care să permită şi să încurajeze orientarea conservatoare şi sărăcia expresivă a pieselor care, scrise azi, se revendică de la un asemenea patronaj ? Modelul în cauză nu poate fi în nici un caz, aşa cum au sugerat-o unii critici, cel al marilor drame romantice din secolul XIX, deoarece acelea (semnate de Kleist, Manzoni, Hugo, Vigny, Puşchin sau B. P. Hasdeu) se caracterizau tocmai prin propensiunea inovatoare şi, depăşind aparentul pitoresc de suprafaţă, dezvoltau o conflictualitate complexă. Departe de a se devota exclusiv actului de evocare emoţională a trecutului, ele absorbeau ardenţele contemporaneităţii şi vizau, în acelaşi timp, dilemele perene ale umanităţii. Drama *Răzvan şi Vidra* — de pildă — resuscitînd personaje din veacul al XVI-lea, făcea să vibreze idei stringent actuale în 1867 : primordialitatea individualităţilor de valoare şi caracterul aberant al prejudecăţilor de castă. Într-o structură literară a cărei originalitate de expresie era pe măsura curajosului său program ideologic, piesa dezvolta o opoziţie pasională care, dincolo de orice pedagogie simplistă, confrunta visurile de libertate ale omului cu himerele gloriei. Este evident că pe Hasdeu descrierea epocii lui Răzvan îl interesa ca factor secund, chiar dacă necesar unei piese în care-şi propunea să dea tragediei destinelor sfărîmate de „marele mecanism" (shakespearian) al puterii, înţelesuri morale la ordinea zilei. În capodopera romanticului român, vîltoarea pasiunilor este sever stăpînită, ca şi retorismul emfatic.

„Drama tradiţională" pe care o urmează mimetic acele piese istorice de astăzi îndepărtate de formele moderne ale meditaţiei dramatice, este, de fapt, derivatul melodramatic al marilor tragedii romantice. Modelul unor texte semnate de Dan Tărchilă, Virgil Stoenescu sau Mircea Bradu nu este nici *Ruy Blas* şi nici *Prinţul de Homburg*, ci simulacrele acestora, excelînd prin valenţe scenice exterioare în felul pieselor lui Victorien Sardou, autorul cunoscutei *La Tosca*.

Chiar dacă n-ar fi astfel, pentru a scrie acum drame istorice nu ne putem retrage înlăuntrul unor forme teatrale generate de un timp cu desăvîrşire consumat. Lecţia dramei romantice de inspiraţie istorică, profitabilă ca orice capitol al marilor experienţe, nu constă în tehnica ei de expresie : discursivitatea cantabilă, intriga demoniacă, limbajul cronicăresc abuziv ş.a.m.d. Ca termen de referinţă, buna tradiţie a dramaturgiei istorice din secolul trecut rezidă în abordarea conflictului dintre individ şi lume dintr-un unghi propriu acelei vremi şi nicidecum în biografismul romanţat sau în elegiacul locvace.

Trebuie spus din nou că apariţia, în zilele noastre, a unor piese istorice îndatorate schemelor caduce nu au nici un raport cu tradiţia şi nici cu punctul de plecare real al dramei istorice în istoria literaturilor. Unele precizări asupra acestui „punct de plecare" nu sînt lipsite de interes pentru discuţia noastră.

Exagerarea rolului jucat de romantism în instituirea ca specie distinctă a dramei istorice provine din confundarea puternicului accent *istorist* pe care aceasta îl capătă în prima jumătate a secolului XIX cu geneza acestei modalităţi de expresie literar-teatrală. În realitate, piesa tragică legată de cronografia umanităţii prin preluarea de personaje, scene, situaţii din rezervele acesteia este cu mult mai veche şi este firesc să fie aşa. Am văzut că prin istoricizare evenimentele sînt captate în sinteze dense şi că, în această stare, ele dau laboratorului de analize existenţiale inegalabile prelevări. Dacă în clasicismul antic faptele istorice au fost împinse către graniţa cu legenda atemporală, ele n-au putut fi total eludate. *Orestia* lui Eschil se bazează pe o ridicare a istoriei la mit, iar *Perşii* includ în acţiune întîmplări tulburător de recente. Tocmai prin modul său caracteristic de comportare faţă de depozitul istoriografiei, vechiul clasicism se delimitează şi devine inconfundabil. *Teatrul istoric poate fi considerat ca un domeniu stabil de-a lungul istoriei universale a literaturii dramatice, favorizînd, prin schimbările sale de comportare, scoaterea în evidenţă a viziunii artistice proprii fiecărei epoci şi fiecărui curent.* Consecinţa primă a acestui adevăr se exprimă tocmai prin *necesitatea* de schimbare care însoţeşte drama istorică, ca un reflex al noilor raporturi dintre om şi istorie, dintre literatură şi noile mijloace de reflectare concentrată a vieţii. Fără îndoială că istorismul definitoriu al mişcărilor romantice a dat şi dramaturgiei o dezvoltare a cadrului istoric, ieşită din comun, cu un relief bogat al timpului şi cu o intensă localizare spaţială. Dar această etapă insurecţională odată depăşită, drama istorică a intrat pe făgaşul oscilaţiilor dintre clasicism şi romantism care caracterizează istoria modernă a artei, cunoscînd pe fiecare platformă a spiralei modificări. Cum am putea, prin urmare, să vedem în drama istorică o formă fixă, mai mult sau mai puţin tradiţională, fără a o desprinde tocmai de sensul progresiv al tălmăcirii conflictelor fundamentale, relaţia dintre fond şi formă fiind indisolubilă în oricare dintre ipostazele artei.

Reţinem, din cele de mai sus, că spiritul novator este inerent dramaturgiei istorice, adică acelui compartiment literar-teatral deosebit de sensibil la mutaţiile *punctului de vedere* faţă de conflictele nodale ale evoluţiei umanităţii.

Fireşte că înnoirea expresiei reflectă transformările profunde ale viziunii despre lume şi că o simplă înlocuire a semnelor superficiale nu va aduce nimic inedit.

În urmărirea problemei noastre, ne lovim de alte cîteva prejudecăţi, dintre care se detaşează înţelegerea rigidă a relaţiei dintre teatrul istoric şi adevărul documentar pe care-l reproduce.

Referindu-se la posibilitatea de a descifra vreo „contradicţie principială între fidelitatea istorică şi reînvierea dramatică literar-individualizatoare", Georg Lukacs mută centrul discuţiei dincolo de chestiunea periferică a exactităţii amănuntelor implicate într-o dramă istorică. Într-adevăr, important nu este dacă faptele evocate în dramă corespund întocmai adevărului documentar ci dacă, în ceea ce priveşte personalităţile piesei „punctul central al pasiunii lor tragice coincide cu momentul social decisiv al con-

flictului" [1]. Dramaturgul are posibilitatea de a selecta din maldărul de fapte pe acelea care susţin *individualizarea* veridică a personajelor în raport cu sarcinile conflictuale. Pe de altă parte, invenţia poetică nu rămîne inertă, şi — menţinînd contactul cu adevărurile procurate de istorie subiectului — ea dezvoltă anumite situaţii şi creează altele, nu *în litera*, ci *în spiritul* materialului de epocă.

Discuţia purtată în urmă cu cîţiva ani, şi periodic reiterată, a dreptului scriitorului de a „demitiza" istoria, a conturat clar absurditatea *evaluării* pozitive a operei literare în raport cu cantitatea datelor autentice, ca şi a aprecierii negative provocate de creşterea cotei imaginarului. S-a evidenţiat, de asemenea, că tendinţa de a contrazice cu orice preţ adevărul istoric (în situaţia conflictuală) nu caracterizează creaţia de calitate, care s-a adresat istoriei tocmai pentru valoarea *nucleului mitic* ca bază a operei de ficţiune. Altceva este să propui prin opera literară o viziune istoriografică nouă, o altă faţă a veracităţii istorice sau să faci abstracţie de convenţia legendară în favoarea tragismului acut al evoluţiei. În acest sens, „demitizarea" este cu totul legitimă, întrucît ea înlesneşte dezvăluirea ideilor tari dinlăuntrul unei tradiţii rutinare şi — uneori — înşelătoare.

În acelaşi sens se pune chestiunea sarcinii educative a dramelor istorice. Influenţa formativă a oricărei opere literare depinde de realizarea sa artistică, iar aceasta — în drama istorică — de profunzimea nodului tragic, de complexitatea individualităţilor care susţin conflictual, de suculenţă ideatică a dialogului. Simpla reproducere a unor exemple eroice sau a unor tradiţii pilduitoare în evocări predominate de oratoria exterioară contrazice cerinţele artei literare şi dizolvă, în stereotipul ei hagiografic, orice şansă a educabilităţii.

Drama istorică este educativă prin preocuparea sa pentru dezvăluirea marilor confruntări care împing evoluţia ţărilor şi a lumii înainte. Nu încape îndoială că, pe măsură ce găseşte timbrul inovator aşteptat de un public supus înnoirilor, forţa sa creşte considerabil ca artă şi — prin urmare — şi ca pedagogie a spiritelor.

*

Dintre multiplele căi de dezvoltare ale dramei istorice contemporane, ne vom opri asupra a două dintre ele, cele care au deschis posibilităţi fertile şi în literatura noastră din ultimii douăzeci de ani.

Vom întîlni, urmărind dramaturgia română contemporană, piese aparţinînd fie tendinţei de ibsenizare a teatrului istoric, prin introducerea structurilor conversaţionale ale dramei de idei (*Petru Rareş* de Horia Lovinescu, *Urme pe zăpadă* de Paul Everac), fie acelei modalităţi literar-teatrale care, contopind ironismul cu tragicul grotesc, a realizat opere de o luciditate tăioasă ca *O sărbătoare princiară* de Teodor Mazilu sau ca piesele lui Marin Sorescu (*Răceala*, *A treia ţeapă*), acestea din urmă particularizate prin poezia lor anti-lirică. Să luăm două sau trei exemple.

Aparent, *Petru Rareş sau Locţiitorul* de Horia Lovinescu este o biografie dramatică a ilustrului domnitor al Moldovei. De fapt, utilizînd intens

[1] Georg Lukacs, *Romanul istoric* (trad. rom.), Editura Minerva, 1978, p. 170.

documentele epocii, dar supunîndu-le unei esenţializări ideatice, dramaturgul realizează o piesă de idei, în centrul căreia găsim sensul tragic al misiunii Conducătorului. Petru nu ne apare numai ca un şef de stat, capabil şi patriot. El este „locţiitor" al *Bourului alb*, reprezentantul în efemer al unui principiu durabil. El „ţine locul", în limitele timpului său, capului de coloană *etern*, menit să-şi călăuzească poporul pe drumul accidentat al istoriei.

Dezvoltînd situaţiile dramei în jurul acestui simbol central, Horia Lovinescu a scris o piesă în care *faptele* alimentează *dezbaterea filozofică* despre caracterul complex al Puterii. Argumentaţia este slujită de imaginile luptei naţionale împotriva inamicului. Astfel, realitatea social-politică a timpului dat întreţine, ca un nobil combustibil, flacăra schimbului de idei dintre Petru şi „alterego"-ul lui meditativ, mitropolitul Roşca. La începutul piesei (*Anul 1527 — Putna*), în mijlocul acţiunii (*1538. În munţi*) şi în imediata apropiere a finalului (*Anul 1546 — Probota*), acest duet cerebral analizează relaţia dintre Putere şi Destin, dintre Datorie şi Singurătate, dintre Timp şi Istorie, formulînd ipoteze şi elaborînd răspunsuri în felul dialogurilor ibseniene, dominate de inteligenţă şi rîvnă morală. După pierderea tronului din 1538, paralel cu rememorarea cauzelor care au dus la înfrîngere, discuţia esenţializatoare pătrunde prin replici încărcate de semnificaţii :

ROŞCA: *Petru! Mă apucă groaza cînd te văd rumegînd prosteşte mereu aceleaşi gînduri de om neputincios. Ce-a fost a fost. Uită şi adună-te.*

. . . . . .

RAREŞ: *...Lasă-mă să mă scald în neputinţa mea, îmi ţine cald, nu mă mai chinui, nu mai pot.*

ROŞCA: *Măria-ta, de mine nu trebuie să-ţi fie ruşine, am văzut multe suferinţe. Nu-i frumoasă suferinţa. E urîtă şi umilitoare. Oricît ar părea de ciudat, omul e făcut pentru fericire şi frumuseţe...*

Poate că momentul cel mai înalt al piesei îl găsim în dialogul dintre Rareş şi sultanul Soliman, văzut aci nu numai ca împărat al turcilor, dar şi ca semen al lui Petru, în calitatea sa de *calif*, cuvînt care înseamnă „locţiitor". Soliman coboară de pe tron şi aşezîndu-se pe trepte lîngă Rareş înalţă, pentru o clipă, conversaţia pe postamentul generalizator :

SOLIMAN: *Te socoteşti păstrătorul unui depozit, nu-i aşa?*

RAREŞ: *Da, înălţimea-ta. Şi depozitul acesta trebuie să plutească pe marea veacurilor. Nu-i al meu, e al pămîntului meu străvechi şi al locuitorilor lui. Eu nu sînt decît un plutaş, care, cît trăieşte, trebuie să îndrepte încărcătura asta spre viitor.*

SOLIMAN: (După o pauză). *La adîncimi foarte mari, sub accidentele continentelor, pînzele de apă se întîlnesc. Ziua şi noaptea fac un tot.* (Se uită lung la Rareş.) *Asta e motivul pentru care califul te înţelege.* (Se ridică.) *Însă să nu-ţi faci iluzii, împăratul îşi va lua toate măsurile de prevedere...*

Ultimele fraze (ale sultanului) dau o imagine concludentă a modului în care dramaturgul realizează trecerea din planul ideilor pe terenul alunecos al istoriei. Dialogul de idei încadrează sever drama lui Horia Lovinescu şi menţine echilibrul dintre fenomene şi interpretări. O contribuţie considerabilă la stabilirea comunicaţiei neîntrerupte între *evocarea unui timp* şi rădăcinile imemoriale ale conflictului aparţine ritualilor iniţiatice (jocul „căluşului",

ceremonialul „brăduțului" ca simulacru al înmormîntării, parola de recunoaștere a confreriei pescarilor), introduse ca semne ale durabilului etnologic.

În *Urme pe zăpadă* de Paul Everac, dialogul de idei se dezvoltă dincolo de lexicul livresc. Articularea intelectuală a schimbului de replici este contrasă într-o vorbire folclorică, fără exagerări. Piesa povestește dramatic prinderea lui Horia, după înăbușirea răscoalei din 1784. Absența unei acțiuni vivace este suplinită de tensiunea tragică a așteptării și de acuitatea dialogurilor. Același moment istoric devine pentru Theodor Mazilu pretextul unui pamflet la adresa mecanismului ipocriziei (*O sărbătoare princiară*). Ambele piese își așază personajele în imediata apropiere a morții, dar în vreme ce Everac înclină spre concentrația gravă, meditativă, la Mazilu, execuția unor iobagi răzvrătiți este urmărită cu mijloacele satirei pe fețele și în replicile unor nobili dezumanizați prin *totalitatea* cufundării lor în minciună. În ambele cazuri, istoria slujește procesului intentat trădării Omului de către om în formele care, deși felurite, resping în egală măsură teatralitatea superficială în favoarea densității dramatice a dialogului.

Hotărîndu-se să scrie drame istorice, Marin Sorescu nu s-a gîndit nici o clipă să reia, fie și în formule modernizante, structurile melodramatismului romantic. *Răceala* și *A treia țeapă* se dispensează de vechea retorică sentimentală, datorîndu-și însă originalitatea nu atît ironismului neconformist (adoptat încă de Shaw în teatrul său „istoric"), cît mai cu seamă *inovării discursului lirico-dramatic*. Piesele „cronicărești" ale lui Sorescu dezvoltă o tensiune poetică înaltă la incidența scăpărării ironice cu filozofia. Ca și în eseistica din *Teoria sferelor de influență*, în care, tălmăcindu-l — la un moment dat — pe Hegel în glumă, sfîrșește prin a filozofa în serios, poetul-dramaturg gîndește îndrăzneț, mimînd sfiala și sprijinindu-se pe forța de sugestie a cuvîntului poetic.

A treia țeapă și *Răceala* nu urmăresc în materialul istoriografic paralelismele superficiale cu prezentul. Aluziile la contemporaneitate abundă, dar ele devin substanțiale numai atunci cînd aparțin relației eterne dintre omul care face istorie și înaintarea ineluctabilă a timpului. Dialogul imită fluența limbajului cotidian rezultînd, însă, dintr-o elaborație poematică, o savantă alternare a „țărăniei" de duh cu neologismul care trimite, zîmbind echivoc, către subsolul filozoficesc.

Este firesc să ne întrebăm de ce a scris Marin Sorescu două piese diferite evocînd aceeași perioadă istorică. Nu găsim între *A treia țeapă* și *Răceala* vreo relație de continuitate a acțiunii. Capitolul respectiv din istoria națională i-a aparut însă autorului caracteristic pentru opoziția dintre tendința de ordonare a lumii și haosul dependenței. Ca într-o nouă variantă a mitului prometeic, Țepeș încearcă, sub pavăza idealului național, o ridicare a Țării Românești la treapta autonomiei și a durabilității. Precum eroul mitologic, Vlad Drăculea este un titan (în accepție morală), adică o ființă capabilă să se opună „conjuncturilor" inerte deschizînd perspectiva protestului. Luptînd pentru oameni, el intră în conflict cu forțele erodării perpetue a existenței ; cupiditatea turcilor și a boierilor, necinstea și lenevia, întunericul poftelor primare. Prima dramă (*Răceala*) urmărește această luptă mai ales prin analiza critică a taberei lui Mohamed, supunînd-o sarcasmului. Cel care dirijează rezistența împotriva armatelor silei rămîne deocamdată nevăzut. În

A treia ţeapă regizorul-titan al victoriilor valahe trece de cealaltă parte a camerei de luat vederi şi ni se dezvăluie ca erou tragic.

Nu este cazul să divagăm asupra îndreptăţirii istorice a cruzimii lui Ţepeş. În această privinţă procesul a fost cîştigat de istoriografia modernă în termeni definitivi. A vedea în piesa lui Sorescu încă o pledoarie în această direcţie ar însemna să-i reducem intenţiile. *A treia ţeapă* pleacă de la înţelegerea exactă a politicii lui Vlad, preocupîndu-se nu de îmbogăţirea argumentaţiei, ci de analiza tragismului implicat în fiecare decizie sanguinară. Pentru a rezista vrăjmaşilor din afară, Domnul este nevoit să-şi ia răspunderea judecării celorlalţi cu o grabă care exclude infailibilitatea sentinţelor. Ţepeş se vede obligat „să dea cep situaţiei" vărsînd sînge şi provocînd spaimă. Nobleţea efortului său supraomenesc este însoţită de vaietele victimelor. Livida îndoială tiveşte flamura luptelor dintre titani şi zei. Piesa lui Sorescu încadrează în linii ferme, dar fără lamentaţii, caracterul dureros al misiunii lui Ţepeş. În ceasurile de restrişte, Ţepeş oscilează între curajul umanist şi mila umanitaristă.

Imaginea scenică dominantă a piesei o constituie cele trei ţepi simbolice care revin în scenele de comentare filozofică a istoriei. De trei ori, pe parcursul dramei, acest tablou hieratic provoacă şi menţine contactul fenomenelor cu ideile generale. Românul şi Turcul, „ocupanţii" ţepilor laterale fixează două ipostaze (confundabile) ale *omului esenţial*, avid de cunoaştere, plătindu-şi curiozitatea ancestrală cu supremul preţ. Primul a dorit să arunce o privire dincolo de orizontul ştiut, celălalt a vrut să se confrunte cu atmosfera patriei sale originare, căci, fiu de valah, a fost dus în copilărie cu sila la Poartă. Ţepeş însuşi a refuzat, pentru el şi pentru români, reducerea orizontului la „văgăuna" supunerii. Împărţind ţepi celorlalţi şi-a rezervat una sieşi pentru expierea erorilor inerente războiului său total. Ţeapa din mijloc străjuieşte peisajul ca o altă stîncă care-şi aşteaptă Prometeul. Cînd eroul dramei îşi epuizează iniţiativa epuizîndu-se pe sine, triunghiul martirilor devine efigia unei ţări şi a unei vremi care-şi ieşiseră din ţîţîni.

Nu trebuie să credem că dramaturgul, scriind o nouă „tragedie a omului" a neglijat descrierea epocii în care şi-a instalat parabola. În *A treia ţeapă*, numeroase întîmplări ale domniilor lui Ţepeş sînt prelucrate conştiincios potrivit normelor trecerii de la particular la general. Nu lipseşte din piesă campania pretendentului Dan şi nici incendierea milogilor sau încarcerarea lui Vlad la Buda. Uneori faptele istorice sînt conduse către semnificaţii prin suprapunere (uciderea soliei turceşti contopită cu praznicul macabru al calicilor), alteori prin convertire în grotesc (trecerea cometei). Cînd şi cînd scenele din istorie sînt traversate de acţiuni insolite sau paroxistice (ca lupta cu şobolanii din închisoare). Această coexistenţă a realului cu fantezia degajă înţelesuri subtile, amplificînd rezonanţa replicilor. Fără îndoială, cel mai reuşit produs al acestei mixturi este ţăranul Minică, „un fel de hagiu, plecat în viitor, la sfîntul bine". Întrupat într-un Păcală cu limbaj sofisticat, acest emisar al dorinţei omului simplu de a găsi locul în care istoria intersectează fericirea prilejuieşte unul dintre dialogurile esenţiale ale piesei. În convorbirea sa cu Ţepeş iese puternic în relief tragismul luptei domnitorului cu timpul. Prin contrast cu ţăranul care străbate imaginar veacurile, Drăculea se vede întemniţat în frîntura sa de timp şi, ascultîndu-l pe Minică, pare a zîmbi

propriului său vis de evadare din ţarcul vremii. Remarcabilă în textul lui Minică este şi împletirea dintre conştiinţa răului înconjurător şi optimismul său incurabil ce-l împinge către acel „vîrf de munte" pe care, odată suit, „va da chiot". Temeritatea sumbră a Domnului întîlneşte astfel credinţa populară în sensul ascendent al istoriei naţionale.

Cu puţine excepţii, scenele-cheie ale piesei sînt construite în dialog simplu, de fapt cu mijloacele monologului dialogal. Autorul lui *Iona* şi al *Paracliserului* rămîne credincios acestei modalităţi care favorizează obiectivarea discursului liric. Este uşor de observat că Ţepeş este mereu în scenă, fie ca rol-prim în convorbire cu alţii, fie ca subiect obsesiv în discuţiile unor terţi. Într-o piesă care consemnează eroismul tragic al luptei unei naţiuni pentru autonomie, conducătorul iluminat al acesteia se subdivide firesc în reprezentări de o mare varietate care includ — ca elemente din conştiinţă — pînă şi umbrele adversarului. Dialogînd cu alţii, Ţepeş vorbeşte cu sine şi, lipsind chiar, el este absorbit în confruntările dintre Turc şi Român, dintre Domnica şi Pictor. Acest subiectivism superior, al Omului în efigie, stimulează monologul dialogal, împărţindu-l pe Erou între Ţepeş şi Papuc, între Domnitor şi Minică, sporind resursele lirismului analitic care caracterizează această dramă colocvială. În final, monologul dialogal revine în forma sa pură într-o concentraţie care elimină pateticul : „Numele ? Vladislav. Ocupaţia ? Domn. [...] Cine răspunde pentru oamenii tăi ? Este cine" ş.a.m.d. Autoprocesul eroului ajuns pe pragul concluziilor desprinde în mod necesar personajul în cele două ipostaze interioare.

Există un moment în piesă care a stîrnit unele nelinişti printre critici şi spectatori. În finalul actului IV (penultimul), Ţepeş îl ucide pe credinciosul său adjutant Papuc. Este adevărat că înainte de a-l străpunge, Domnul „se montează" spunîndu-şi (fără convingere) că omul care l-a urmat în închisoare este un trădător. O dată actul comis, Vlad revine la adevăr : „Singurul care m-a iubit cu adevărat... Mai mult decît un frate". De fapt, costumîndu-l pe Papuc în turc şi omorîndu-l, Vodă s-a repus în condiţia sa firească, ieşind din inerţia detenţiei. Pentru aceasta, el a fost nevoit să lovească în „fratele" său bun, de fapt în el însuşi. Suprimarea lui Papuc este preludiul simbolic al războiului care va urma dar — în acelaşi timp — şi exorcizarea prin care Domnul se eliberează de „Turcul" care-l pîndeşte în propriile sale temeri. Ca şi Iona, din prima dramă a lui Sorescu, Vlad întoarce arma către sine (cum va face şi în supliciul final) pentru a deschide un nou front, pentru a elibera *Cauza* de o stavilă muritoare. Vlad Drăculea este un Iona implantat în istorie şi apăsat de responsabilitatea eliberării unui popor întreg.

*

Problemele omului contemporan sînt, aşadar, dezbătute în drama cu subiecte istorice, prin ridicarea situaţiilor dramatice dintr-un moment al trecutului la generalitatea umană şi, de aci, prin stilizarea comentariului, la conturul actual al problemelor capitale. Departe de a mijloci o transpunere, deghizată în costume de epocă, a unor situaţii cu totul noi, teatrul istoric interpretează în spiritul zilei de astăzi controverse şi opoziţii care au găsit în nucleul mitic, preluat din istoriografie, o concentraţie problematică de largi disponibilităţi.

Pe marginea discursului realist în *Ion* de L. Rebreanu

VASILE POPOVICI

Constituirea semioticii a fost posibilă, după cum se ştie, prin conjugarea unor modele ale lingvisticii, logicii şi matematicii într-o formulă ce nu poate fi redusă la aceste modele [1]. Prin însăşi natura ei, semiotica, într-un limbaj nou ca expresie şi, mai ales, ca substanţă, se dovedeşte a fi ştiinţă şi metodă interdisciplinare, interdisciplinaritate pe care trebuie să o înţelegem nu ca juxtapunere de discipline, ci ca sinteză a acestora, capabilă să întreprindă, prin chiar constituirea ei, critica punctelor de plecare.

Încercarea de a constitui o tipologie a discursurilor [2] a trebuit, de fiecare dată, să repună în discuţie statutul literaturii şi, credem, definirea discursului realist trebuie să o facă cu atît mai mult, căci realismul în literatură a generat nu de puţine ori păreri confuze, de unde ori supralicitarea lui ori refuzul total. Literatura, iar acest lucru trebuie reamintit neîncetat, este şi fapt de limbaj. Problema realismului îşi găseşte o dublă inserţie şi o dublă explicare a sa: 1. în ce măsură limbajul propriu-zis se dovedeşte a fi imitare a realităţii; 2. în ce măsură literatura, ca limbaj secund şi specific, este mimetică?

La aceste întrebări, filozofia, lingvistica, logica au încercat diferite răspunsuri. Noi vom prelua, pentru sumara construcţie teoretică pe care o întrevedem, cîteva dintre reflecţiile unuia dintre marii lingvişti ai acestui secol, Émile Benveniste: „Limbajul *re-produce* realitatea. Acest lucru trebuie înţeles în modul cel mai literal: realitatea este produsă din nou prin intermediul limbajului... Limbajul reproduce lumea, dar supunînd-o propriei organizări. El este *logos*, discurs şi gîndire împreună aşa cum au vrut-o grecii" [3]. Semnul lingvistic s-a interpus între om şi realitate din momentul în care omul şi-a dobîndit condiţia umană, limbajul şi omul fiind două entităţi inseparabile. A gîndi înseamnă a gîndi prin limbaj [4]. Altfel spus şi, poate, într-o formulă

---

[1] Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 32.

[2] În ultimele decenii cercetătorii au definit specificitatea discursului fantastic, ironic, a discursului science-ficţiunii ş.a.

[3] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p. 23.

[4] „Les idées ne sont pas transformées dans le langage de telle sorte que leur particularité s'y trouve disoute ou que leur caractère social figure à côté d'elles dans le langage comme les prix à côté des marchandises. *Les idées n'existent pas séparées du langage* (s. n.)." Karl Marx, apud *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 7. Sau: „...la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique..." Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1967, p. 166.

mai adecvată : limbajul gîndește prin om căci între categoriile logicii și cele ale limbajului, după cum a demonstrat același Émile Benveniste, există identitate.

Realitatea concepută în această formă pură, existentă în afara limbajului și neordonată pentru om de către limbaj, formează realul. Realul *așa cum este* el nu îl vom găsi cuprins în limbaj căci acesta, după cum am văzut, oferă omului o configurație a lumii în afara căreia acesta nu poate ieși, configurație în același timp profund umană și esențialmente lingvistică, aceasta constituind *realitatea propriu-zisă*. Vorbind, noi *producem* pentru interlocutor realitatea : „Acela care înțelege [cele spuse de noi] sesizează mai întîi discursul și de-a lungul acestui discurs, evenimentul produs" [5]. Reîntîlnim astfel una dintre tezele fundamentale ale semioticii : lumea ca o vastă rețea de texte.

Plecînd de la acest mod de a înțelege realitatea, să încercăm să vedem cum putem înțelege realismul. Roman Jakobson realizează la începuturile acestui secol o cotitură în înțelegerea realismului, pe care abia după o jumătate de secol o simțim ca atare prin reluările și contribuțiile unor T. Todorov, J. Derrida, U. Eco ș.a. Jakobson observa, pe bună dreptate, ambiguitățile conceptului de realism, căci el este revendicat de clasici, romantici, „realiști", decadenți, futuriști, expresioniști etc. care „au afirmat adesea cu insistență că fidelitatea cu realitatea, maximum de verosimilitate, într-un cuvînt realismul, este principiul fundamental al programului lor estetic. În secolul al XIX-lea, acest slogan a dat numele unui curent artistic" [6]. Concluziile la care R. Jakobson ajunge este că realismul implică convenție, o scriere codificată potrivit unor norme însușite de către cititor, iar impresia de realitate („efectul realului", după cum îl numește Roland Barthes [7]) provine ori din respectarea acestui cod ori, în cazul avangardei, din încălcarea lui. Reținem faptul că discursul realist presupune realizarea unui cod specific și a unui mod specific de lectură. Vom încerca în cele ce urmează să sesizăm cîteva din particularitățile acestui tip de discurs.

Dacă acceptăm că limbajul poetic este, potrivit definiției pe care a dat-o R. Jakobson, limbajul centrat asupra lui însuși, punîndu-se neîncetat ca fapt de limbaj, atunci vedem încă de la început că ia naștere o contradicție între acest mod de a fi al limbajului poetic și discursul realist (ca variantă a celui dintîi), deoarece acesta este conceput în întregime ca limbaj transparent, care nu este (în intenție !) decît pentru a deveni ficțiune, univers al evenimentelor, situațiilor, decorurilor. Discursul realist vrea să treacă, topindu-se, în imaginea pe care o creează el însuși. De aici, o primă contradicție fundamentală pentru structura sa.

Cea de-a doua contradicție provine din faptul că, deși este un *discurs*, adică o succesiune de enunțuri emise de către un eu, deși comportă un narator, adică o instanță enunțiativă, discursul realist încearcă să șteargă orice

[5] Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 25.

[6] Roman Jakobson, *Du réalisme en art*, în *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 32 sau în *Théorie de la littérature* (Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson), Paris, Seuil, 1965, p. 99.

[7] Roland Barthes, *L'effet du réel*, în *Communications*, nr. 11, 1968.

urme ale enunțării. Considerat obiectiv, impersonal, neutru, el nu face decît să fiinţeze pe fondul unei tensiuni între ceea ce este (un *discurs*) şi ceea ce vrea să fie (o *istorie*, o aserţiune lipsită de contextul enunţării).

Aceste două contradicţii enunţate, pe care vom încerca să le argumentăm cu exemple din romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, sînt constituite din o mulţime de elemente ce probează caracterul convenţional şi extrem de codificat al acestui tip de discurs.

Atunci cînd Rebreanu spune despre Vasile Baciu : „Inima i se înăcrise ca o pungă de piele arsă" sau „Pomii prin grădini dîrdîiau cutremuraţi de frig, cu nişte glasuri plîngătoare şi ostenite" sau „Pădurea-Domnească vîjîia înăbuşit parcă şi-ar fi stăpînit mînia" avem aici mai mult decît simple notaţii. Limbajul se impune prin modul său insolit de a fi. Cineva care pînă atunci pare a se exprima absent îşi face sesizabilă prezenţa printr-o evaluare : „ca o pungă arsă", prin *modul metaforic* de expresie : „pomii... dîrdîiau... cu glasuri...", în sfîrşit, prin *perceperea* evident *subiectivă* a datului „exterior" : „Pădurea-Domnească vîjîia înăbuşit, *parcă...*" Toate aceste indicii pe care textul le oferă din cînd în cînd sînt *amprente* ale enunţării care transformă romanul dintr-o povestire neutră într-un discurs propriu-zis care *îşi trădează subiectivitatea şi natura lingvistică* specifică. Oarecum împotriva sa, proza realistă se expune drept ceea ce este : discurs şi proză, şi nu ceea ce ar vrea să fie : istorie obiectivă şi realitate dată prin intermediul unui limbaj indiferent.

Dacă ne aplecăm mai îndeaproape asupra textului şi dacă o facem prin „grila" propusă de G. Genette [8], observăm că acesta se dispune în trei forme ale sale, toate prezente în *Ion :* dialogul personajelor sau discursul lor, povestirea şi, în interiorul acesteia, discursul indirect liber. Fragmentul pe care îl propunem spre exemplificare conţine toate cele trei forme :

> Dar Ion, ce vrea Ion ? [discursul indirect liber aparţine lui George] De ce caută să-i învîrtească el capul fetei ?... Îşi aruncă ochii, fără să vrea, spre Florica, vădana lui Maxim. Stătea tot aşa de pleoştită ca şi dînsul. Se vedea că şi ea ştia şi o băteau aceleaşi gînduri... Asta îi mai potoli supărarea. Cînd nu eşti singur, suferinţa se uşurează. Oftă o dată din baierele inimii şi-şi trase pălăria pe ochi, zicîndu-şi :
>
> — De-amu am să joc numai cu Florica... Cel puţin să pleznească fierea şi într-însul !...

Problema imitării perfecte nu se poate pune decît în cazul discursului sau a discursului indirect liber, căci „un discurs nu se poate imita decît pe sine" [9]. Povestirea, după cum am încercat să arătăm, nu este nici ea scutită de intruziunile naratorului, deci devine şi ea un discurs, dar al cărui context este indefinit. Acest statut de nedeterminare al povestirii conferă textului literar autonomie faţă de o situaţie dată, reală, existentă în afara sa. Prin urmare, problema adevărului sau a falsităţii nu are nici un sens.

---

[8] Gérard Genette, *Figures II*, cap. *Frontières du récit*, Paris, Seuil, 1969.
[9] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 153.

Discursul realist se prezintă, la nivel semantic, ca un univers omogen, relativ coerent. Orice intruziune a unui alt plan de semnificare şi, deci, de interpretare duce la destrămarea coerenţei şi, deci, la destrămarea statutului de „realist". Simbolul, creator de noi semnificaţii, este îndeobşte respins. Cuvintele dezvoltă sensuri pe care contextul imediat le preia, le dezvoltă, le explică. Simbolismul, dacă tinde să se formeze, este în permanenţă adus din planul paradigmatic în cel sintagmatic pentru o trunchiere a bătăii sale prea îndepărtate. Drumul care deschide şi închide romanul, străbătîndu-l atît de frecvent, nu impune nici una dintre semnificaţiile pe care tradiţia mitică le-a creat, căci, *metonimic*, el este semn doar pentru ceea ce Rebreanu va urmări : destinele unor personaje ce „vin", „se desprind", „trec", „aleargă" înspre ceva, „se pierd" apoi şi „coboară" după ce au urcat „atît de greu". Nu acelaşi lucru se petrece într-un discurs de tip romantic, în care orice semn trimite la o semnificaţie simbolică, secundă, de esenţă metafizică. Unul dintre cele mai grăitoare exemple îl aflăm la Eminescu în *Avatarii faraonului Tlà :* „[Tlà] Deschise o uşă mare şi intră într-o sală a cărei podea era o unică oglindă de aur... sala fără acoperămînt... deasupra, cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă, cerul cu toate oceanele de stele..."

Raportul retoric cel mai frecvent, aşa cum au remarcat-o foarte bine R. Jakobson şi apoi Umberto Eco [10] şi G. Genette [11], este metonimia. Casa învăţătorului Herdelea este „cercetătoare şi dojenitoare" pentru că învăţătorul şi ai săi sînt curioşi, limbuţi şi împung cu vorba, după cum trecerea de la o stare sufletească la alta se face prin trecerea de la un spaţiu la altul, aflate în *contiguitate :* Ana „Răbda... cu inima împăcată [vorbele grele ale tatălui ei], zicîndu-şi că suferă pentru Ion. Cu gîndul acesta în minte, se aşează lîngă coş şi întoarse privirea în vale, unde ştia că munceşte el. Îl zări tot acolo dar parcă nu mai era singur... O zgudui un fior. Clipi de cîteva ori... Vedea însă bine. Ion strîngea în braţe o femeie." Acesta este unul dintre pasajele cele mai grăitoare pentru caracterul „constrîns" [12] de reguli al discursului realist : realismul trebuie să demonstreze, dar nu o poate face în mod schematic, iar atunci el trebuie să creeze în ficţiune situaţii tensionale : nefericirea Anei trebuie să fie mai adîncă şi, pentru aceasta, ea este făcută, cu cîteva momente mai înainte, fericită. Trecerea de la fericire la nefericire nu are loc decît dacă sînt îndeplinite în prealabil anumite condiţii : fata pe care Ion o strînge în braţe să vină tocmai pe urmele Anei, pămîntul Anei să fie situat deasupra locului unde Ion se afla, iar Ana îşi va întoarce privirea spre Ion exact în momentul în care acesta sărută o altă femeie. Fiecare dintre aceste trepte care construiesc situaţia este pregătită şi avansată de către text la momentul necesar, aşa încît totul să funcţioneze potrivit unui mecanism impecabil şi, mai ales, invizibil, căci „lucrătura" trebuie ştearsă cu orice preţ atunci cînd intenţia este aceea de a iluziona.

[10] Umberto Eco, *Sémantisme de la métaphore*, în *Tel Quel*, no. 55, 1973, p. 25—47.
[11] Gérard Genette, *Métonymie chez Proust*, în *Figures, III*, Paris, Seuil, 1972.
[12] Philippe Hamon, *Un discours contreint*, în *Poétique*, Paris, Seuil, nr. 16, 1973, p. 411—446.

Orice mister este înlăturat prin explicație și exemplificare. Dacă pentru moment, fragmentul pe care îl reproducem mai jos nu poate fi înțeles: „Ion urmări din ochi pe Ana cîteva clipe. Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire și un vicleșug neprefăcut. Tot atunci zări mai alături și pe Florica... cu care se ținuse pînă acum, puțin posomorîtă, dar mai frumoasă ca oricînd. Flăcăul clipi aspru, ca și cînd ar fi vrut să-și alunge un gînd din creieri...", acest fragment este peste cîteva pagini completat: „Nu-i fusese dragă Ana și nici acuma nu-și dădea seama bine dacă i-e dragă. Iubise pe Florica...", pentru ca, imediat, el să fie întru totul explicat: „Dar Florica era mai săracă decît dînsul, iar Ana avea locuri, și case, și vite multe..." *Discursul realist se pune întotdeauna în plină lumină.*

Introducerea personajelor — care se face prin două modalități: *1.* direct: „Venea preotul Belciug împreună cu doamna Maria Herdelea, soția învățătorului..." și *2.* metonimic: ni se vorbește întîi de cîinele învățătorului Herdelea, de casa acestuia și, abia mai tîrziu, este adus în scenă personajul propriu-zis — este totală iar nu, așa cum se întîmplă în proza fantastică spre exemplu, *parțială*, implicînd penumbra și aluzia terifiantă.

Discursul realist întretaie, în planul ficțiunii, secvențele, el decupează situații în situații după procedeul încadrării [13]. George îl îmbie pe Titu să joace cu țăranii la horă. Cel din urmă, strîmtorat de insistențele flăcăului, iese din încurcătură întrebînd de Ion, care este cu Ana. Un alt personaj intervine pentru a-l informa pe George de retragerea celor doi. Încadrarea asigură ficțiunii cea de-a treia dimensiune, adîncime, dîndu-i în mod iluzoriu, relief.

Discursul realist este o suveică ce țese neîncetat între personaj și decor. Trecerea de la unul la celălalt se face succesiv într-o textură ce corelează cei doi poli pe baza unor relații *necauzale*:

> Tăceau acum toți. În Gîrla Popii, peste drum, orăcăiau broaștele. Cîinele stătea lungit în mijlocul uliței. Din sate porni un cîntec vesel din fluier, atît de vesel încît lumina albă parcă tremura de plăcere... Deodată Ion oftă lung și, îmbrățișînd cu o iubire pătimașă pămînturile adormite, îngînă ca și cum ar fi vorbit cu sufletul său:
> — Ce să fac?... Trebuie s-o iau pe Ana!... Trebuie!...

În timp ce romantismul presupune corespondență între natură și eu, prima fiind în prelungirea celui de-al doilea, în așa fel încît putem vorbi de o determinare a naturii prin eu, discursul realist autonomizează natura.

Textul realist pare să cultive hazardul într-o măsură mult mai mare decît orice alt text literar, motiv pentru care Valéry refuza cu indignare enunțuri de tipul: „Marchiza ieși la ora cinci" care, în plan artistic, își găsesc cu greu justificarea (de ce ora cinci și nu altă oră?). Și, totuși, atunci cînd marchiza iese la ora cinci sau cînd Rebreanu spune că „ziua judecății cădea într-o joi", deși este perfect indiferent pentru noi dacă se întîmplă să fie vineri, luni sau miercuri, precizarea își are funcția sa pe un alt plan decît cel al ficțiunii sau al sensului general, căci ea este menită să creeze

[13] Viktor Șklovski, *La construction de la nouvelle et du roman*, în *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 196.

iluzia realității. Sacrificînd din caracterul său sistematic pe orizontală, discursul realist acționează pe axa text-lector prin aceste detalii centripete, cu intenția de a obține un efect.

Metoda statisticii, aplicată la discursul realist, ar putea scoate cu rigurozitate în evidență caracterul său de *nucleu* căci, după cum am spus, raporturile dintre cuvinte fiind metonimice, distanțarea semantică dintre paradigmele cuvintelor puse în relație este mult mai mică decît la un alt tip de discurs: romantic, fantastic, satiric. *Poate că aici găsim încă o explicație a faptului că realismul își justifică numele: raporturile paradigmatice ale acestor nuclee ale prozei realiste pot fi regăsite în structura lexicală a limbii folosite, astfel încît textul romanului și realitatea ca text se întîlnesc.* Fără a intra în demonstrații oțioase, remarcăm că un fragment precum „Din depărtare se auzi un cucurigu slab, pierdut și răgușit. Peste o clipă altul, mai aproape, răspunse subțire și tăios. Pe urmă altele, din ce în ce mai apropiate și mai țanțoșe, pînă ce o bătaie surdă din aripi, în tindă, urmată de un cîntec de cocoș, poruncitor, gros, sfîrșindu-se într-un cîrîit vesel, cutremură toată căsuța, încît Glanetașu tresări de spaimă și-și făcu o cruce", stabilește între termeni conexiuni *previzibile*, astfel: „din depărtare" intră în relația semantică așteptată cu „mai aproape", „mai apropiate", „din ce în ce mai apropiate", „în tindă", și cu „un cocoș", „cucurigu... răgușit", „altele... țanțoșe", „bătaie... de aripi", „cîntec de cocoș, poruncitor, gros", „cîrîit vesel" etc. Rareori intervin rupturi, iar frecvența și importanța lor sînt cu mult mai mici decît în cazul unui discurs centrat pe metaforă, simbol, alegorie etc.

Iată, deci, că discursul realist este nu numai constrîns, ci și înșelător, *voit înșelător*, realizat, împotriva statutului său de discurs, prin mascarea condiției sale lingvistice. A-l descifra înseamnă a-l citi infidel (adică așa cum am încercat s-o facem aici), înseamnă a-i destrăma caracterul „firesc". Orice artificializare expusă și evidentă îi este fatală, de aceea, după cum am remarcat, urmele îi sînt șterse intenționat din text, evident însă nu pînă la dispariția totală. Pentru cel ce vrea să găsească aceste urme și, în același timp, să nu renunțe la „farmecul" ficțiunii și iluziei, se deschide un mod de lectură cu totul interesant, contradictoriu și dificil, căci trebuie să facă, simultan, același drum în direcții contrarii: de la discurs la ficțiune și de la ficțiune la discurs pentru a recupera libertatea și strîmtorarea unei povestiri atente să îndeplinească condițiile universului său și pe cele ale codului care îl structurează.

Revista *Preocupări literare*

NAE ANTONESCU

Societatea *Prietenii istoriei literare* s-a înfiinţat în anul 1925, fixîndu-şi două scopuri esenţiale : promovarea interesului pentru literatura clasică românească şi crearea unui climat favorabil cercetărilor de istorie literară „privitoare la scriitorii români, fără să excludă însă pe scriitorii străini" [1]. Sediul Societăţii era în localul liceului „Mihai Viteazul", în sala de lectură, unde se ţineau şedinţele de comunicări, la care au participat : P. V. Haneş, D. Murărăşu, N. Cartojan, Remus Caracaş, D. Popovici, Scarlat Struţeanu, P. P. Panaitescu ş.a. [2]. După cinci ani de la întemeiere, Societatea adună, în 1931, majoritatea comunicărilor într-un volum masiv, intitulat *Prietenii istoriei literare* (Bucureşti, 512 p., director : P. V. Haneş, cu menţiunea : vol. I, ceea ce înseamnă că exista intenţia de a-l continua). Paginile volumului cuprind studii de istorie literară românească, literatură populară, literatură străină, texte, note şi dări de seamă. La sfîrşitul volumului, P. V. Haneş tipăreşte o biografie de istorie literară românească şi străină pentru anii 1925—1930, precum şi lista comunicărilor citite la şedinţele Societăţii, de la întemeierea ei şi pînă la data apariţiei volumului. Se constată că preocupările profesorilor de literatura română se axau pe studiul literaturii vechi şi moderne ; epoca de după 1900 îi interesa în mai mică măsură. Aceeaşi constatare ne-o prilejuieşte şi cuprinsul volumului, în paginile căruia putem identifica studii cu privire la opera lui Dinicu Golescu, I. Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, M. Eminescu. Un singur studiu, *Cîţiva poeţi olteni actuali* de I. Horia Rădulescu, este consacrat literaturii române contemporane. Aceşti cercetători erau preocupaţi de aspecte ale interferenţelor literaturii noastre cu cele învecinate, de probleme de literatură comparată, de elemente de biografie a scriitorilor, de circulaţia poeziei populare. Ei erau la curent cu evoluţia metodelor de cercetare literară a vremii. Volumul a prefigurat revista *Preocupări literare* din 1936, ale cărei rubrici sînt aproape identice. Societatea a publicat mai întîi un buletin şi, apoi, revista *Luminătorul* (Bucureşti, 1934—1935) „ca propagandă în favoarea scriitorilor clasici

---

[1] Redacţiunea, *Propagaţi, răspîndiţi... (În loc de program)*, în *Preocupări literare*, I, 1936, nr. 1, p. 1.

[2] Const. Marinescu, *Societatea „Prietenii istoriei literare"*, în *Interferenţe*, vol. III, Bucureşti, 1973, p. 237—251.

români" [3]. La inițiativa lui P. V. Haneș, în 1936 cele două publicații s-au contopit și au dat naștere revistei *Preocupări literare*, publicație susținută de profesorii de limba și literatura română, precum și de către alți cercetători filologi, care a apărut în trei serii distincte. Cea dintîi este condusă de P. V. Haneș (1936—1938) și V. V. Haneș (1939—1942, nr. 3), ea respectînd programul inițial al revistei ; a doua — condusă de criticul Vladimir Streinu, începînd cu numărul al treilea al anului 1942 și pînă în 1943 (nr. 3—4) cu tendințe de modernizare a studiilor și cercetărilor de istorie literară. Odată cu nr. 3 din anul 1943, revista își schimbă numele în *Kalende — Preocupări literare* — după care se desparte de Societatea *Prietenii istoriei literare* și își continuă existența cu un profil complet modificat, cu alt program literar și estetic, adoptînd de la numărul 6—7 din 1943 titlul *Kalende*. Ultima serie este condusă de germanistul Virgil Tempeanu (1943, nr. 3—4 și pînă în 1944, nr. 1—2).

Programul revistei din prima ei serie prevede promovarea cercetărilor de istorie literară românească în rîndul și cu sprijinul profesorilor, popularizarea valorilor clasice ale scrisului beletristic autohton, într-o manieră nu lipsită de entuziasm romantic : „Răspîndiți operele scriitorilor români. În casele voastre, ale prietenilor, în societăți, cercuri și cluburi, reuniuni familiare la orașe, la mahalele, la țară, în zi de lucru ori sărbătoare ori în vacanțe, oriunde, oricum. Faceți din ele obiectul preocupărilor d-voastră, în intimitate, în public, în presă, în conferințe, în Parlament, oriunde, oricînd, oricum. Răspîndiți..." [4]. Revista *Preocupări literare* devine un buletin lunar util, cuprinzînd comunicările Societății, studii de literatură comparată, recenzii, note și bibliografie, redactate de profesori din învățămîntul secundar, universitarii fiind grupați în jurul altor publicații, iar colaborarea lor la revista lui P. V. Haneș era cu totul întîmplătoare. Aria de cercetare se circumscria literaturii române moderne ; se publicau studii didactice, cu caracter de informare, dar și analize literare tradiționale. Erau scoase la lumină documente literare, majoritatea studiilor avînd o bogată informație bibliografică, utilă pentru perioada în care istoria literară românească își verifica uneltele de lucru. Societatea a stimulat interesul pentru cercetarea și valorificarea diverselor opere literare, manuscrise, documentele biografice, mărturii arhivistice, relații cu alte literaturi. Era perioada în care se simțea nevoia organizării cercetărilor de istorie literară românească. Revista publică studii despre marii clasici : M. Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Titu Maiorescu, despre generația *Daciei literare* (M. Kogălniceanu, Alecu Russo, N. Bălcescu, V. Alecsandri), apoi despre Delavrancea, D. Zamfirescu, Șt. O. Iosif, Panait Cerna, G. Topîrceanu. Colaboratori cu o participare deosebită sînt P. V. Haneș, Radu Manoliu (*Izvoarele motivelor din opera lui Eminescu*, studiu de circulație a temelor cu incursiuni în domeniul comparatist) ; V. V. Haneș, cu reale contribuții la studiul vieții și al operei lui N. Bălcescu ;

[3] Redacțiunea, *Propagați...*, p. 2.
[4] *Ibidem*, p. 4.

D. Murărașu se ocupă de izvoarele poeziei eminesciene, Paul I. Papadopol studiază pe Șt. O. Iosif ; Em. Șt. Milicescu pe Delavrancea, Dan Smîntînescu, poezia lirică a Unirii din 1859, G. Baiculescu publică texte din proza necunoscută atunci a lui Caragiale. Alături de studiile ce privesc anumiți scriitori, în paginile revistei identificăm și altfel de contribuții, poate mai prețioase : publicarea documentelor cu privire la Eminescu, a corespondenței lui V. Alecsandri, studiul calendarelor și a presei unioniste, prezentarea colecțiilor unor vestite biblioteci (Ștefan Manciulea, *Biblioteca centrală din Blaj*, adăugiri la *Bibliografia veche românească*, și altele, privind versiunile *Țiganiadei*, valoarea folclorului românesc, probleme ale editării poeziilor lui Eminescu și interpretări de texte. Acestora li se adaugă notele și recenziile de la sfîrșitul revistei, unele cu caracter combativ, polemic, cu bibliografie de istorie literară curentă, română și străină, comemorări de scriitori, prezentări de cărți și publicații periodice, poșta redacției, cărți vechi de vînzare, cataloage, ilustrații, portrete ale istoricilor literari, reproduceri de tipărituri mai puțin cunoscute, anuare școlare.

Alături de istorie literară, revista s-a preocupat și de problemele de limbă, ca și de cele de didactică. P. V. Haneș subliniază caracterul eminamente latin al limbii române, iar V. V. Haneș face observații pertinente cu privire la programa examenului de capacitate. Limba română literară intră în sfera cercetărilor lui Paul I. Papadopol.

Ar fi eronat să se creadă că revista *Preocupări literare* a fost doar un buletin informativ, fără tendințe de generalizare. Statutul istoriei literare ca știință este adus în discuție de Radu Manoliu în *Metodele istoriei literare* (II, 1937, nr. 4, p. 113—116), cercetare teoretică prețioasă, fundamentală pentru orientarea revistei. Autorul identifică neajunsurile istoriei literare românești la acea dată, a căror cauză o găsește în utilizarea unor metode improprii sau în aplicarea arbitrară a unora dintre ele. Radu Manoliu este cel dintîi dintre colaboratorii revistei care se apropie de concepția modernă a istoriei literare : „Fără a tăgădui valoarea unei istorii informative, care acordă atenție specială datelor, numele proprii de autori și localități etc. și care nu poate fi decît preparatoarea istoriei ideologice, observăm că istoria nu-și îndeplinește chemarea ei prin simpla înregistrare a faptelor, căci ea urmărește să înfățișeze și să lămurească evoluția unei literaturi". Într-un alt studiu, mai vast, *Metodele actuale în istoria literaturii* (II, 1937, nr. 5—6, p. 161—175), același autor inventariază și discută critic modalitățile de concepere a istoriilor literare. Studiul literaturii pe autori prezintă neajunsuri, o istorie pe genuri literare este susceptibilă de controverse și chiar de confuzii, metoda studierii pe secole aduce la suprafață criterii arbitrare, procedeul regional este infirmat pe motiv că literatura noastră este în esență unitară. Nici metoda studierii curentelor literare nu este acceptată întocmai, de asemenea nici punctul de vedere strict biografic. Radu Manoliu promovează o atitudine eclectică, un gen de istorie literară totală, reținînd cîte ceva din fiecare metodă de cercetare. Radu Manoliu este un fel de lansonist modern și e regretabil că Marin Bucur în masiva lui *Istoriografie literară românească* din 1973 nu-l amintește. În

schimb, Paul Cornea în *Conceptul de istorie literară în cultura românească* (1978) îi apreciază strădaniile.

Seria a doua a revistei este condusă de Vladimir Streinu, membru al Societății și colaborator, cu intermitențe, al publicației. În 1940 își tipărea în *Preocupări literare* (V, 1940, nr. 5, p. 267—270) studiul *Despre neobservarea formei*, text polemic la adresa gîndirismului. Un *Cuvînt* al noului director mărturisea țelurile revistei, diferite față de apariţiile precedente: „În măsură egală, publicația va fi, după cum o arată chiar numărul acesta, un periodic al literaturii de imaginație și de idei, ca și al literaturii critice" [5]. *Preocupări literare* publicase și înainte literatură beletristică a profesorilor scriitori, de un nivel neglijabil însă, fără duh artistic. Vladimir Streinu pretindea un nivel mai elevat al cercetărilor de istorie literară, „o pulsație mai tinerească, semn al participării la viața actuală, iată ce urmărim cu deosebire să-i dăm" [6]. În perioada directoratului lui Vladimir Streinu subtitlul publicației rămîne cel inițial: *Revista Societății „Prietenii istoriei literare"*, rubricile sînt însă altfel structurate: poezie, proză, istorie și critică literară, fapte și comentarii (actualitatea publicistică). Începînd cu numărul 3 din 1943 revista poartă numele *Kalende-Preocupări literare*. Aici ponderea o are literatura beletristică. P. V. Haneș rămîne un timp, în continuare, mai aproape de conducerea revistei. Articole de istorie literară semnează acum istorici și critici literari de prestigiu: E. Lovinescu, Perpessicius, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu sau lingviști ca I. Șiadbei. Perpessicius îl studiază pe Eminescu, Tudor Vianu se ocupă și de izvoarele esteticii lui T. Maiorescu, Șerban Cioculescu, de Caragiale și de I. Codru-Drăguşanu (o mai veche pasiune). E. Lovinescu în *Critica prin contradicție principială* (1942, nr. 4) polemizează cu George Călinescu.

Cît privește beletristica, se promovează acum un alt tip de creație literară, la nivelul exigențelor artistice contemporane. Semnează poezii Al. A. Philippide, Ion Pillat, Lucian Blaga (i se publică o parte din poeziile volumului *Nebănuitele trepte*, deși nu e acceptat ca filozof), V. Voiculescu, E. Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Mircea Pavelescu, Tudor Arghezi traduce din Baudelaire. În această perioadă apar în revistă poeziile *Mînzul*, *Răsărit magic*, *Veghe* de Lucian Blaga, *Veacul de grație* de E. Jebeleanu, *Pămîntului* de Al. A. Philippide, *Eternități*, *vremelnicii* de Ion Pillat, *Lunaticii* de V. Voiculescu, *Ford*, *Violaine*, *Romantism* de Geo Dumitrescu, *Grădina magică* de Const. Tonegaru, *Șatra*, *Orbii* de Dimitrie Stelaru. Proza literară înregistrează și ea reprezentanți de seamă: E. Lovinescu, Tudor Arghezi (un fragment din romanul *Lina*), M. Sadoveanu, *Capcana* (fragment din *Frații Jderi*), G. M. Zamfirescu, Ioana Postelnicu. Partea critică a revistei se realiza în manieră polemică, aplicată actualității literare, obiective ce nu intră în atenția articolului de față deoarece ele aparțin oarecum *Kalendelor* propriu-zise (prin cele două articole de maximă importanță în orientarea ideologică a publicației: *Tremuricii* de Vladimir Streinu și *Semnificația etică a artei* de Victor Iancu). Vom încerca să lămurim aceste aspecte într-un articol viitor.

[5] Vladimir Streinu, *Cuvînt*, în *Preocupări literare*, VII, 1942, nr. 3, p. 97.
[6] *Ibidem*.

Grup verbal. *1.* Parte componentă a →enunțului, organizată în jurul verbului la un mod personal sau nepersonal și alcătuită din verb și toți determinanții lui, inclusiv subiectul. Cînd centrul grupului este un verb la un mod personal, grupul verbal are autonomie sintactică (→predicativitate), constituind singur un → enunț (ex. *Rezultatul depinde de tine, El mi-a trimis o carte*). Cînd centrul grupului este un verb la un mod nepersonal, grupul verbal nu are autonomie, apărînd ca determinant al unui nume sau al unui verb, deci incluzîndu-se în structura unui → grup nominal (ex. *Dorința de a învăța engleza cu un specialist este veche*) sau a altui grup verbal (ex. *Dorința lui constă în a citi pe scriitorii englezi în original*) (→ moduri nepersonale).

2. Constituenții grupului verbal sînt verbul, ca centru, cu funcție de predicat (cînd este la un mod personal), și determinanții verbului : subiectul (și propoziția subiectivă), complementul direct (și propoziția completivă directă), complementul indirect în dativ (și propoziția completivă indirectă), toate complementele prepoziționale necircumstanțiale (și propozițiile corespunzătoare), toate complementele circumstanțiale (și propozițiile care le corespund), numele predicativ și elementul predicativ suplimentar (propoziția predicativă și predicativa suplimentară).

Structura grupului verbal este diferită de la o construcție la alta, fiind determinată de → regimul verbului aflat în centrul grupului. În exemplele : *Rezultatul depinde de tine, El mi-a trimis o carte*, prezența, în primul, a doi determinanți nominali, unul cu formă de nominativ, celălalt cu prepoziția *de*, ca și apariția, în al doilea exemplu, a trei determinanți, în nominativ, în dativ și în acuzativ, se explică prin regimul verbelor *a depinde, a trimite*.

3. Caracteristicile grupului verbal, în comparație cu celelalte grupuri sintactice (→ grup nominal, → grup adjectival, → grup adverbial), constau în : *a.* capacitatea de a avea autonomie sintactică ; *b.* dirijarea structurii grupului de către verb, care, prin restricțiile impuse vecinătăților (→ regimul verbului), determină organizarea grupului ; *c.* numărul mare de → determinanți obligatorii, nesuprimabili, ca manifestare a relațiilor de interdependență (→ relații sintactice) dintre verb și determinanți ; *d.* → recțiunea de caz, de prepoziție și de conjuncție, ca formă de manifestare, în cadrul grupului, a → restricțiilor combinatorii ; *e.* obligativitatea determi-

nanţilor şi selecţia anumitor determinanţi, ca trăsături individuale, inerente, ale fiecărui verb, de unde derivă relevanţa criteriului sintactic în clasificarea verbelor ; *f.* prezenţa relaţiilor ternare (→ relaţii sintactice), care asigură legarea strînsă nu numai a determinanţilor de verb, ci şi a determinanţilor între ei, ca în structurile : verb + subiect + nume pred., verb + subiect (sau compl. dir. sau compl. indir.) + elem. pred. supl., verb + compl. dir. + compl. dir. secundar. Caracteristicile *c*, *d*, *f*, evidenţiind restricţiile de formă şi de obligativitate a determinanţilor, ca şi prezenţa relaţiilor ternare, sînt argumente pentru existenţa, în interiorul grupului verbal, a unui înalt grad de coeziune a componentelor.

4. Grupul verbal, în ansamblu, participă la următoarele opoziţii sintactice : *a.* opoziţia activ / pasiv (ex. : *Elevul citeşte cartea / Cartea este citită de (către) elev, Cartea se citeşte de (către) elev) ; b.* opoziţia activ / reflexiv (ex. : *Ea îmbracă fetiţa / Ea se îmbracă ; Ea îmi cumpără o carte / Ea îşi cumpără o carte) ; c.* opoziţia nonreciproc / reciproc (ex. : *Ion sfătuieşte pe Gheorghe / Ion şi Gheorghe se sfătuiesc (unul pe celălalt), Ion se sfătuieşte cu Gheorghe ; Ion trimite scrisori lui Gheorghe / Ion şi Gheorghe îşi trimit scrisori) ; d.* opoziţia personal / impersonal (ex. : *El ajunge acasă / Se ajunge acasă ; El spune ceva / Se spune ceva) ; e.* opoziţia factitiv / eventiv (ex. : *Frigul l-a îmbolnăvit / El s-a îmbolnăvit ; Necazurile l-au îmbătrînit / El a îmbătrînit*). Posibilitatea de a participa la fiecare dintre aceste opoziţii se limitează la anumite clase de verbe, în funcţie de caracteristicile lor de combinare. Participarea la aceste opoziţii presupune modificarea, parţială sau integrală, a structurii grupului şi apariţia unor morfeme specifice. De exemplu, participarea la opoziţia activ / pasiv (→ diateze) se limitează la clasa verbelor tranzitive şi presupune apariţia, în forma verbului, a morfemului pasiv şi modificarea structurii verb + $subiect_1$ + compl. $dir._2$ în structura verb + $subiect_2$ + compl. $prepoziţional_1$.

5. Specificul limbii române privind componenţa şi relaţiile grupului verbal se caracterizează prin : *a.* imposibilitatea apariţiei genitivului în structura grupului verbal ; *b.* apariţia unor structuri verbale fără subiect, ca în construcţiile : *Nu-mi pasă de tine, Îmi pare bine de ceva, Mi s-a urît de tine, E bine de tine, Îmi merge bine ; c.* lipsa subiectului impersonal realizat printr-un pronume neutru de tipul fr. *il*, engl. *it.* În limba română, absenţa subiectului (ex. *Ploua, Tună*), precum şi caracteristica combinatorie a unor verbe de a admite numai subiecte cu trăsătura [—Animat] (ex. *Îmi place muzica, Îmi trebuie cărţi*) şi propoziţii subiective conjuncţionale (ex. *Îmi place să citesc, Trebuie să citesc*) sînt particularităţi contextuale suficiente pentru marcarea caracterului impersonal al verbului (→ impersonal) ; *d.* existenţa unor structuri cu două obiecte directe, unul personal, celălalt nonpersonal, care, în unele construcţii, pot avea aceeaşi formă, de acuzativ neprepoziţional (ex. *El mă întreabă lecţia, El mă învaţă conjugarea) ; e.* dublarea complementului direct (→ complement direct) şi a celui indirect (→ complement indirect) ; *f.* capacitatea verbului de a selecta forme cazuale diferite : nominativ, dativ, acuzativ şi conjuncţii diferite : *că, să* (→ regimul verbului) ; *g.* absenţa infinitivului ca regim diferenţiator al verbului ; infinitivul nu diferenţiază sintactic clase de verbe (→ infinitiv) ; *h.* apari-

ţia supinului ca determinant al verbului (ex.: *El are de lucrat, Este de văzut* (→ supin); *i.* frecvenţa fenomenului de variaţie liberă în construcţia verbului, constînd în posibilitatea aceluiaşi verb de a apărea în mai multe construcţii sintactice, fără modificarea sensului construcţiei. Numeroase verbe ale limbii române pot satisface două construcţii sintactice, diferite prin forma unui singur constituent (ex. *El mă ajută — El îmi ajută, El se gîndeşte ceva — El se gîndeşte la ceva*) sau prin organizarea de ansamblu a grupului (ex.: *El scapă din vedere ceva — Ceva îi scapă din vedere, Te caracterizezi prin cinste — Cinstea te caracterizează*). În consecinţă, şi fenomenul de → sinonimie sintactică are o frecvenţă crescută în limba română, ca urmare a acestor situaţii de variaţie liberă, cazuri speciale de sinonimie; *j.* caracteristica morfemului reflexiv de a participa la mai multe opoziţii sintactice (activ / reflexiv, activ / pasiv, nonreciproc / reciproc, personal / impersonal, factitiv / eventiv) şi de a apărea şi în afara acestor opoziţii, la verbele cu regim reflexiv obligatoriu, de unde derivă ambiguitatea construcţiilor reflexive româneşti (adică posibilitatea de a le interpreta sintactic şi semantic în mai multe feluri); *k.* realizarea caracterului nedefinit al construcţiei prin suprimarea subiectului (ex.: *Scrie în ziare, Spune la radio*), prin folosirea verbului la anumite forme de persoană şi de număr (pers. a II-a sg., pers. I sg. şi pl.), prin folosirea morfemului specializat *se*, asociat cu o anumită construcţie verbală (ex. *Se ştie ceva, Se spune că...*), deci prin mijloace mai numeroase decît în alte limbi şi diferite de ale acestora; *l.* o mare sensibilitate faţă de opoziţia tranzitiv / intranzitiv, care se marchează, cînd se manifestă în cadrul aceluiaşi verb, prin apariţia, în construcţia intranzitivă, a formei modificate a verbului (verbul este însoţit obligatoriu de auxiliarul pasiv sau de un reflexiv). Situaţiile de prezenţă a unui verb atît într-o construcţie tranzitivă, cît şi într-una intranzitivă, fără nici o modificare în forma lui (ex.: *El începe şedinţa — Şedinţa începe*) sînt excepţionale, fiind, numeric, mult limitate faţă de alte limbi.

II. Pentru evoluţia grupului verbal de la latină la română şi de la sec. al XVI-lea la limba actuală, v. *Regimul verbului*, II [1].

În perioada actuală a limbii, se constată următoarele particularităţi şi tendinţe de evoluţie ale grupului: *a.* extinderea, în aspectul cult al limbii, a construcţiilor cu dativul, recurgîndu-se la dativ şi în situaţia unui determinant nonpersonal (ex.: *Se dedică studiului, Preferă literatura matematicii, Propunerea corespunde dorinţelor noastre, Ea se ataşează intereselor noastre, El se implică intereselor colectivului* [2]). Se manifestă, în consecinţă, şi o tendinţă de renunţare la specializarea lexicală a determinantului în dativ, folosit, de obicei, pentru nume cu trăsătura [+ Personal]; *b.* lărgirea inventarului de construcţii verbale cu determinant prepoziţional obligatoriu, prin introducerea unui număr mare de verbe neologice cu regim prepoziţional (ex.: *abuzează de..., atentează la..., se bazează pe..., beneficiază de..., constă în...*,

[1] Articolul care tratează *Regimul verbului* s-a publicat în *Limbă şi literatură*, 1977, vol. I, p. 227—230.

[2] Ultimele construcţii, deşi frecvente în unele aspecte ale limbii actuale, nu sînt admise de limba literară.

culminează cu..., *se debarasează de...*, *depinde de...*, *se identifică cu...*, *optează pentru...*, *participă la...*, *se pretează la...*, *se prevalează de...*, *se privează de...* etc.) ; *c.* extinderea tipului de structură verb + subiect + participiu pasiv (acordat cu subiectul). Această construcție, realizată la început pentru verbul *a trebui* (ex. : *Domnul, ori bun, ori rău, la toate primejdiile feritu trebuieşte*, Miron Costin, *Letopiseț ; nu trebuie socotită această vorbă*, Ivireanu, *Didahiile*), se extinde şi la alte verbe impersonale sau folosite impersonal (ex. : *Cartea merită citită, Lucrarea se cere citită, Împrumutul se cuvine restituit, Calculele se cer refăcute*) ; *d.* extinderea opoziției personal / impersonal la verbele intranzitive, prin folosirea unui număr din ce în ce mai mare de verbe intranzitive în construcții impersonale (ex. : *Nu se moare din atîta lucru, Se vine tîrziu, Se stă rău cu producția, Se trăieşte bine*) ; *e.* extinderea opoziției factitiv / eventiv, prin crearea, cu mijloace morfologice împrumutate şi interne, de noi verbe, derivate de la adjective şi substantive, apte de a realiza această opoziție (ex. : *optimiza : Ei au optimizat condițiile de muncă — Condițiile de muncă s-au optimizat*) ; *f.* creşterea numărului construcțiilor tranzitive cu obiect direct personal şi subiect nonanimat, ca urmare a apariției unei variante tranzitive la unele construcții reflexive : *Mă mir de ceva — Mă miră ceva.* Verbele din clasa : *caracteriza, mira, neliniști, pasiona, preocupa...* se organizează în cîte două construcții pentru fiecare verb : una reflexivă intranzitivă, cealaltă tranzitivă, cu subiect nonanimat şi obiect personal (ex. : *Mă preocup de fizică — Mă preocupă fizica*) ; *g.* folosirea, în cazul construcțiilor reflexive, a unor mărci suplimentare, sintactice şi lexicale, de dezambiguizare.

III. Pentru particularitățile grupului verbal românesc, v. : E. Vasiliu, Sanda Golopenția Eretescu, *Sintaxa transformațională a limbii române*, Editura Academiei, 1969 ; Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme şi interpretări*, Editura didactică şi pedagogică, 1973 ; Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa transformațională a grupului verbal în limba română*, Editura Academiei, 1974 ; Ivan Evseev, *Semantica verbului*, Editura Facla, 1974 ; Gabriela Pană Dindelegan, *Sintaxa limbii române.* Partea I. *Sintaxa grupului verbal*, Universitatea din București, 1976 ; Gabriela Pană Dindelegan, *Remarques sur l'évolution des constructions verbales*, în *Etudes romanes*, II, *Bulletin de la Société roumaine de linguistique romane*, XII, 1977/1978, p. 63 şi urm.[3].

GABRIELA PANĂ DINDELEGAN

[3] Bibliografia pentru problemele speciale discutate în acest articol (ex. reflexiv, impersonal, subiect nedefinit etc.) figurează la articolele destinate fiecărei probleme.

Lucian Blaga: *Cîntecul călătorului în toamnă*

AUREL HANCU

1. Piere zvon subt zarişte,
2. talanga în rarişte.

3. Vine toamna oilor
4. prin pînzele ploilor.

5. Glas dau ceţii, patimii,
6. cu frunza lor paltinii.

7. Jalea rătăcirilor,
8. mohorul mîhnirilor,

9. ale cui sunt, ale cui ?
10. Parc-ar fi a nimănui.

11. Mi-au secat pleoapele
12. şi-n inimă apele.

13. Doar cînd urc poenele
14. mi se-ncarcă genele

15. subt amiaza fierului
16. de picurii cerului.

17. Plîng spre zarea dorului
18. cu lacrima norului.

Complexitatea personalităţii lui Blaga a fost remarcată nu o dată de critica şi istoria literară mai veche ; elogiile şi rezervele se împletesc : primele, mai ales pe seama poeziei, cele din urmă, cînd e vorba de filozofie. Părerea unanim acceptată, cel puţin în ultima vreme, este că autorul *Poemelor luminii* a revoluţionat poezia noastră nu numai depăşind anume canoane ce ţin de versificaţia tradiţională, ci şi lărgind cîmpul imaginaţiei poetice.

Raportările la o influență din afară privesc, în grade diferite, expresionismul german. Studiile de literatură comparată tind spre o tratare mai precaută și mai convingătoare a acestei probleme, în sensul că, deși format în climatul poetic, în atmosfera expresionismului de la începutul secolului nostru, Blaga și-a creat „expresionismul său propriu“ [1], generat de înclinațiile, sensibilitatea și convingerile sale filozofice.

Ne-am oprit asupra unei poezii încadrate în cea de a doua perioadă de creație, aparținînd ciclului *Vîrsta de fier* [2] (1940—1944), alături de : *Inscripție*, *Jale la început de noiembrie*, *Inima mea în anul 1940*, *Lîngă vatră*, *Pasărea U*, *Norul*, *Cîntec despre regele Ion*, *Timp fără patrie* etc., scrise sub impresia războiului și a semnării rușinosului Dictat de la Viena. Putem afirma, împreună cu Eugen Simion [3], că *tristețea* are aici o motivație palpabilă, adică nu mai este un suport metafizic, ci are o cauză de ordin istoric și social, pe linia unui umanism răscolitor, specific poeziei ardelenești. Inima poetului de la Lancrăm este acum „o carte ce arde, / un bocet / în mijlocul Patriei“, căci „Neagră făină / cade prin scoc / còlo la moara / lui Nenoroc“.

Textul ales se impune atenției tocmai pentru că este un argument în *direcția valorificării creatoare a folclorului*, o dovadă grăitoare asupra evoluției către *clasicism*, către simplitatea adîncă, obținută, ca și în cazul liricii eminesciene din epoca deplinei maturități, prin „scuturarea podoabelor“, după expresia lui Tudor Vianu.

Tiparul prozodic este popular : distihuri trohaice de cîte șapte silabe fiecare, cu rimă îmbrățișată (v. 1—2, 5—6) sau monorimă (v. 3—4, 7—8 ; v. 9—10, 15—18). Poetul e preocupat nu de raritatea rimei, ci de substanțialitatea ei ; astfel, cu excepția versurilor 9—10, toate celelalte poartă în rimă *substantive* („zarişte / rarişte“, „oilor / ploilor“, „patimii / paltinii“, „rătăcirilor / mîhnirilor“, „pleoapele / apele“, „poenele / genele“, „fierului / cerului“, „dorului / norului“), întărind prin acest procedeu un aforism al său : „Lirismul este izvorul ce curge dintr-un substantiv“ [4].

Anumite *abateri* de la limba literară, de ordin fonetic sau gramatical, dobîndesc o *motivație expresivă :* „subt“ este preferat lui „sub“, pentru conturul consonantic mai pronunțat („subt zarişte“, „subt amiaza“) și apare, de regulă [5], cînd este urmat în cuvîntul proxim de o vocală („a“, „o“ etc.) sau de o consoană sonoră, evitînd stridențele eufonice („subt brazi“) ; pluralul „poenele“ (cu desinența „—e“ în loc de „—i“) intră în rimă cu „genele“ ; articolul posesiv genitival „a“ pentru „ale“ (v. 7—10 : „jalea rătăci-

[1] Victor Iancu, *Lucian Blaga și expresionismul german*, în *Studii de literatură comparată*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968, p. 206.

[2] Lucian Blaga, *Opere*, vol. II, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1974.

[3] Eugen Simion, *Lucian Blaga*, în *Scriitori români de azi*, vol. II, București, Editura Cartea românească, 1976, p. 111—153.

[4] L. Blaga, *Elanul insulei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 208.

[5] Ocurența celor două variante ale prepoziției nu poate fi pusă pe seama întîmplării, precum nu poate fi considerată nici o inconsecvență ortografică. Există situații cînd le întîlnim pe ambele în unul și același vers : „*Sub* straiuri moi, *sub* verde linte“ (*Prier*).

rilor / mohorul mîhnirilor... / Parc-ar fi *a* nimănui") e folosit neacordat cu obiectul posedat, formă des întîlnită în limbajul popular, întrucît beneficiază de o silabă mai puțin, așa cum o pretinde ritmul. „Limbajul poetic este — constată teoreticianul culturii — prin latura sa materială, ritmică și sonoră ca atare ceva metaforic [...] Limba poetică e, așadar, revelatorie, nu simplu expresivă" [6].

La nivelul *lexical*, se constată — în situația de față — *lipsa neologismului* [7]; atrag însă atenția: „zarișteˮ, „rarișteˮ, ca și alte cuvinte ce definesc spațiul mioritic al transhumanței („talangaˮ, „oileˮ, „poeneleˮ, „paltiniiˮ etc.). *Dorul* este și aici, ca și în creația folclorică, un motiv, țintă aspirațiilor poetului:

Plîng spre zarea dorului
cu lacrima norului.

Ne aflăm pe înaltul plai, apropiați parcă de cer și legați de acesta prin ceață, prin „pînzele ploilorˮ, prin „zarea doruluiˮ. Cele *două planuri* — teluric și cosmic — fuzionează. O deplină corespondență există și între trăirile eului liric și manifestările naturii: jalea, dorul, lacrima sînt deopotrivă ale poetului și ale acesteia („mohorul mîhnirilorˮ, „lacrima norului"). Într-un anume sens, lumea e o prelungire a trupului nostru. Viziunea lui Blaga este *mitică*:

O, lumea, dacă nu-i o amăgire
ne este un senin veșmînt.
Că ești cuvînt, că ești pămînt,
nu te dezbraci de ea nicicînd.
(Vară de noiemvrie)

Statistica amintită evidențiază că unități lexicale precum: „cerˮ, „pămîntˮ, „apăˮ au o frecvență ridicată, constituindu-se drept *cuvinte-cheie* în lirica lui Blaga. Altele precum: „dorˮ, „jaleˮ, „urîtˮ sînt încadrate de însuși autorul *Trilogiei culturii* în seria cuvintelor românești cu valoare revelatorie reprezentînd, prin corpul lor sonor și prin semnificația semnatică, „imponderabilitateaˮ [8] graiului nostru.

În culegerea de folclor alcătuită de Blaga [9] surprind cele peste 70 de apariții ale termenului „dorˮ: „Cine crede dorului / Are casa cucului / Și odihna vîntuluiˮ; „De-ar fi dorul ca vîntul, / S-ar aprinde pămîntulˮ. Am

[6] L. Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 313—314.

[7] Totuși, așa cum rezultă din alte poezii, Blaga nu este refractar la neologism. După datele statistice, concluzia ar fi că, în vocabularul de bază al poetului, există o marcată opțiune pentru cuvîntul de circulație curentă, dar aceste cuvinte sînt supuse unui proces de „resurecție semanticăˮ. Cf. Mircea Borcilă, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în *Studii de limbă literară și filologie*, vol. II, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 114.

[8] L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 288.

[9] L. Blaga, *Antologie de poezie populară*, București, E.P.L., 1966.

putea spune că dorul se constituie ca stare de spirit, ca motiv, şi în lirica lui Blaga :

Cel mai adînc dintre doruri
e dorul — dor.
Acela care n-are amintire
şi nici speranţă, dorul-dor. [...]
Nesfîrşit e dorul-dor.
Bate-n valea tuturor.
(Dorul-dor)

Cel care în volumul *La cumpăna apelor* (1933) spunea : „Caut, nu ştiu ce caut. Caut / aurore, ce-au fost, ţîşnitoare, aprinse / fîntîni — azi ape legate şi-nvinse" (*Lumina de ieri*) îşi reeditează tentativa mereu zădărnicită de a cunoaşte absolutul : „jalea rătăcirilor, / mohorul mîhnirilor, / ale cui sunt, ale cui ? / Parc-ar fi a nimănui. / Mi-au secat pleoapele / şi-n inimă apele". Este neîndoielnic faptul că „mohorul mîhnirilor" şi „mi-au secat [...] apele", ca metafore-simboluri, comunică aceeaşi dramă a cunoaşterii din *Lauda somnului*, însă cu o intensitate mai redusă.

O compensaţie i-o oferă *comuniunea cu plaiul :* „Doar cînd urc poenele / mi se-ncarcă genele, / subt amiaza fierului / de picurii cerului". Dorul îşi găseşte *timpul* de realizare în prezent (v. 17—18). Căutările ţin mai mult de trecut şi par pecetluite (v. 11—12). Între aceste forme temporale se creează astfel o opoziţie relevantă.

În consens cu dimensiunea temporală a dorului, sînt actualizate toate celelalte mişcări ale celor două planuri într-o legătură osmotică : om — natură. Se stinge undeva la orizont sunetul tălăngii, vine toamna „oilor" cu o indicibilă jale şi mîhnire : „ale cui sunt, ale cui ? / Parc-ar fi a nimănui". Întrebarea presupune un dialog, ca şi în poezia lui Eminescu, *Revedere.*

Trăsătura esenţială a limbajului poetic al lui Blaga, chiar mai mult decît la marele său înaintaş, este dată de *metaforismul revelatoriu* cu deschidere *mitică.* Un termen ca „apele", în contextul : „Mi-au secat pleoapele / şi-n inimă apele", primeşte conotaţii metaforic-simbolice tocmai prin calitatea sa de plural al indeterminării, sugerînd starea de spirit a călătorului care sub zodia tîrzie a cunoscut „jalea rătăcirilor / mohorul mîhnirilor", ca şi fiorul dureros al „trecerii" : „Opreşte trecerea. Ştiu că / unde nu e moarte, nu e nici iubire, — / şi totuşi te rog : opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea".

Modelul popular este detectabil şi în *relaţionarea propoziţiilor.* Din totalul de 10 propoziţii, una singură este subordonată temporală („cînd urc poenele"), celelalte fiind principale (8 enunţiative şi o interogativă). O astfel de organizare gramaticală a structurii poetice, întîlnită în multe poezii ale sale, contribuie, prin *simetrie* şi *paralelism*, la degajarea mai pregnantă a lirismului.

Inovaţii mai izbitoare ne întîmpină la nivelul prepoziţiilor şi, mai cu seamă, în combinarea termenilor aparţinînd umanului şi naturalului, cosmosului şi teluricului. Aceasta este şi sursa imprevizibilă a metaforismului

(„mohorul mîhnirilor", „lacrima norului", „zarea dorului", „pînzele ploilor" etc.). Poetul evită programatic epitetul. În cele 18 versuri nu există nici măcar un epitet.

În general, propoziţiile au verbul predicat pe primul plan, ceea ce conferă textului un plus de dinamism. Singură propoziţia interogativă (v. 7—9) modifică registrul topic, aşezînd la început obiectul frămîntărilor, devenit şi atitudine poetică fundamentală :

Jalea rătăcirilor,
mohorul mîhnirilor,
ale cui sunt, ale cui ?

Această atitudine asociată cu celălalt element al motivului — dorul — conferă poeziei statutul de *elegie*, de meditaţie asupra curgerii timpului, cu implicaţii asupra existenţei. Dar existenţa creatoare, aşa cum o ilustrează şi drama *Meşterul Manole*, este o existenţă angajată, o existenţă eroică. „Numai creaţia răscumpără toate suferinţele" [10], de aceea poetul în anii tîrzii ai vieţii sale avea să cînte sentimentul sublimului : „Nu mai calcă pe pămînt / cine calcă-n suferinţă" (*Lauda suferinţei*).

Cîntecul călătorului în toamnă este comparabilă cu alte poezii cum ar fi *Belşug*, *Asfinţit marin*, *Întoarcere*, *Fetiţa mea îşi vede ţara*, *Noemvrie*, *Cetini negre* etc. Blaga ne apare aici ca un poet *concis*, căruia îi repugnă discursivitatea. Aşa cum spuneam, avem aici mărturia opţiunii sale pentru clasicism, pentru simplitatea adîncă, revelatorie.

[10] L. Blaga, *Elanul insulei*, p. 204.

Teze pentru o discuţie despre relaţia dintre limba şi literatura română în procesul de instruire şi educare a tineretului şcolar*

ION COTEANU

1. Studiul literaturii, al gramaticii şi al lexicului sau — în termenii tradiţionalei şcoli naţionale — studiul limbii române, pur şi simplu, a constituit, constituie şi va constitui obiectivul central al şcolii de 10 ani şi, în viitor, al şcolii generalizate la 12 ani, pentru că în procesul instructiv-educativ el are ponderea formativă cea mai mare.

Este mai mult decît evident — după părerea noastră — că umanismul socialist cu trăsăturile specifice societăţii româneşti nu se poate transmite generaţiilor tinere dacă nu le facem să pătrundă în geniul limbii române, dacă ele nu se deprind să gîndească în spiritul limbii naţionale şi nu asociază în mod conştient evoluţia ideilor şi sentimentelor din literatură cu expresia acestor idei şi sentimente.

Nici o altă disciplină de învăţămînt nu dispune de mijloacele şi posibilităţile de a atinge un asemenea nivel formativ. Singură istoria poporului se apropie de el, dar şi ea îşi fructifică adevăratele valori educative tot prin intermediul limbii naţionale. Dacă n-ar fi decît faptul că pentru înţelegerea sensului profund al gîndirii marilor figuri istorice ale poporului român trebuie să se recurgă la explicarea felului lor de a se exprima în raport cu momentul în care şi-au formulat dorinţele şi au deschis perspectivele de dezvoltare a României şi ar fi de ajuns să se înţeleagă de ce limba naţională este singurul instrument prin care şi istoria pune în mişcare capacitatea ei educativă.

Nu poate fi neglijat nici caracterul formativ al disciplinelor tehnico-ştiinţifice. În lumea actuală, nimănui nu-i este îngăduit să nu ţină seama de atracţia exercitată asupra tineretului de uluitoarele descoperiri şi tehnologii moderne, cu atît mai mult cu cît, pornită printr-o politică de intensă consecvenţă pe drumul pătrunderii în cercul ţărilor dezvoltate, România va intra în acest cerc întărită de contribuţia efectivă a tinerilor care sînt acum copii între 6—16 ani în şcoala pe care o slujim.

Profesorului de limba (şi literatura) română i se cere, aşadar, să facă din ei generaţii de umanişti socialişti ai tehnicii şi ştiinţei actuale.

Credem că aceasta este sarcina noastră esenţială de astăzi şi considerăm că în acest cadru se pune problema rolului pe care-l are profesorul

---

* Comunicare prezentată la sesiunea ştiinţifică „Raportul dintre limbă şi literatură în procesul instructiv-educativ", Bucureşti, 30 noiembrie 1979. Fragmente, reprezentînd o formă prescurtată a comunicării, s-au publicat în *Flacăra*, XXIX (1980), 7 II, p. 10.

de limba și literatura română. Fără îndoială că, spre deosebire de ce a însemnat multă vreme disciplina noastră și slujitorii ei, avem acum o misiune deosebit de grea, căci munca noastră cu viitoarele generații ale tehnicii și științei moderne pornește nu numai de la o evaluare realistă a situației politice și sociale a viitorului imediat, ci și a celui de mai largă perspectivă.

A ne întoarce către modelele (sau tiparele) de altă dată înseamnă a subordona gîndirea noastră pedagogică unor împrejurări anacronice, cu frontiere închise.

2. Ceea ce propunem aici este o schimbare profundă. Ea nu privește numai pe profesorii de limba română care s-au format acum 10—20 sau 25 de ani și se află astăzi la respectabila maturitate profesională, cu rezultate de multe ori excelente datorate tehnicii de mînuire a clasei și respectului tinerilor față de „profesorul" lor. Schimbarea privește și pe profesorii mai tineri și are, incontestabil, ecouri puternice și în învățămîntul superior.

Cînd M.E.Î. a trecut asupra universităților sarcina perfecționării cadrelor didactice, el a avut în vedere, foarte probabil, o apropiere mai mare a nivelului universitar de celelalte trepte ale învățămîntului din R. S. România.

Nu poate fi însă nici o îndoială că în intenția organului nostru tutelar a stat și ideea ca, în urma unei asemenea colaborări, să se obțină nu atît o mărire a volumului de informații, ci o îmbunătățire radicală a utilizării *selectate* a informației de specialitate în vederea intensificării procesului formativ prin studiul limbii și literaturii române.

La universități, perfecționarea cadrelor de limba și literatura română se va concretiza prin ierarhizarea informației și prin așezarea ei pe o scară cerută de procesul instructiv-educativ general.

3. Pentru a se ajunge aici, nu există decît o cale, aceea de a pune față în față nivelul real al elevilor cu nivelul atins de cercetarea științifică în domeniul limbii și literaturii române, printr-o evaluare fără ezitări, fără presupuneri ipotetice, într-un spirit obiectiv și suficient de elastic spre a lăsa cîmp liber inovațiilor, însoțit însă și de conștiința că nu orice metodă declarată cu mai mult ori mai puțin zgomot drept nouă este obligatoriu și utilă. O inovație metodologică în predarea limbii și literaturii române trebuie introdusă după o matură chibzuință, în funcție de profilul școlii, de orientarea și nivelul clasei, de reacția colectivului clasei, într-o perspectivă clară și într-un timp strîns legat de obligația de a judeca rezultatele obținute și a le corecta cînd este nevoie.

4. Proba de foc prin care trecem cu toții cînd intrăm cu elevii noștri în lumea literaturii este limbajul, mai exact limbajele, căci elevul dispune de unul, profesorul de altul, iar opera literară de al treilea. Ele nu coincid, nu pot și nici nu trebuie să coincidă, lucru evident dacă ne gîndim că limbajul profesorului nu e bine să se identifice întru totul cu cel al operei, mai ales cînd aceasta este puternic pătrunsă de lirism. Riscul ca elevul să adopte integral limbajul operei lirice este atît de mic, încît îl putem neglija.

Dintre aceste trei modalități de exprimare, unul este relativ fix, acela al operei. Celelalte două sînt mobile, limbajul profesorului fiind cel mai

interesant, pentru că este condus conștient și trebuie să se organizeze în funcție de limbajul elevului.

Pe acesta din urmă, profesorul își propune să-l modeleze, bineînțeles nu numai pentru opera lirică, ci pentru orice fel de expresie literară.

Apropierea sau îndepărtarea de limbajul operei depinde de o mulțime de factori, dar unul dintre ei este hotărîtor. După cum profesorul își păstrează personalitatea față de orice operă literară studiată cu elevii lui, tot astfel acestora trebuie să li se ceară, la nevoie, să li se impună, să-și păstreze personalitatea și să nu ia din limbajul operei decît ceea ce convine personalității lor.

Este vorba de fapt de un proces deosebit de important, ale cărui implicații nu privesc numai literatura română, ci întregul mod de exprimare, de ceea ce lingvistica modernă numește constituirea unei *metalimbaj*, adică al unui limbaj prin care cu ajutorul unor cuvinte vorbim despre alte cuvinte, cu ajutorul unor propoziții vorbim despre alte propoziții, deci de un cod în mod necesar diferit de cel al operei literare, destinat însă s-o explice, s-o analizeze și, în cazuri excepționale, s-o dezvolte.

De un asemenea cod dispune în mod obișnuit profesorul. Avem colegi foarte pricepuți, excelenți mînuitori ai limbajului criticii literare, care nu este în fond decît un metalimbaj. Unii dintre ei reușesc să determine și pe elevi să-l adopte și au satisfacția de a ajunge în acest fel la un mod de comunicare excelent și, ca urmare, la impresia unei bune înțelegeri a operei literare.

Nu ne propunem să cercetăm acest caz fericit, pentru simplul motiv că el este totuși rar, iar scopul nostru este să găsim, pentru toate nivelele învățămîntului, calea generală de a aborda cu înțelegerea cuvenită opera literară, deci de a construi împreună cu elevii noștri și pentru ei acel limbaj (sau metalimbaj) care să le asigure contactul cu opera literară și după terminarea școlii.

5. În școala noastră de astăzi există o contradicție foarte puternică între modul în care elevii își formează limbajul necesar cunoștințelor lor tehnico-științifice și felul în care descriu opera literară și o seamă de concepte din cultura spirituală. Contradicția, de cele mai multe ori neobservată de profesorii de limba română, rezidă în aceea că, pentru denumirea diverselor aparate, fenomene fizice, chimice etc., profesorii de specialitate pot *ilustra* în mod concret obiectul sau fenomenul denumit, în timp ce pentru conceptele din cultura spirituală această posibilitate sau nu există, sau nu este folosită în mod adecvat. De aceea termenul sau termenii care denumesc aparatele văzute sau utilizate și fenomenele ilustrate în atelier sau în laborator se imprimă cu mai multă forță în mintea elevilor decît aceia referitori la relațiile spirituale.

Dezavantajul profesorului de limba română, căruia i se reproșează adesea inexactitatea vocabularului elevilor săi, constă în faptul că, în cadrul disciplinei sale, el dispune de foarte puține mijloace intuitive de fixare certă a cuvintelor noi. Tehnica audio-vizuală, utilizată de multe ori cu îndoioșătoare bunăvoință, de exemplu spre a proiecta pe un ecran luminos

versuri care ar putea prea bine să fie scrise pe tablă, ca şi scrierea lor cu cretă colorată, sînt paliative în comparaţie cu eficacitatea contactului direct al elevului cu obiectele tehnice de care este interesat, chiar dacă nu se va dedica profesiunii sugerate de asemenea obiecte.

În această situaţie, singura cale la care profesorul de limba română poate recurge cu folos ni se pare analogia inteligentă, asocierea termenilor din domeniul tehnico-ştiinţific cu ceea ce se cere la disciplina lui, firește în ritmul şi cu măsura care se cuvin, cu precizarea valorilor semantice, a modului în care este format un termen ş.a.m.d., de la caz la caz.

Este necesară însă o foarte bună cunoaştere a termenilor de specialitate luaţi ca punct de plecare pentru asemenea asocieri, riscul erorilor, cu tot ce reprezintă el din punct de vedere pedagogic, fiind adesea foarte mare.

6. Pătrunderea în opera literară printr-un instrument adecvat de interpretare presupune şi implică o bună deprindere a variantelor uzului literar al limbii, căci, după cum am văzut, elevul are nevoie, potrivit cu vîrsta şi temele literare studiate, de cunoaşterea limbajului operei, care reprezintă o variantă a uzului literar, şi de un limbaj al său, propriu, de abordare a analizei.

În acest scop, el învaţă de la profesor nu numai cuvinte, ci şi regulile de asamblare a acestora în enunţuri, adică o gramatică.

Dintr-un vechi obicei, astăzi depăşit, între studiul regulilor de combinare a cuvintelor în enunţuri şi prezenţa aceloraşi reguli în textele literare se menţin sau se introduc două mari obstacole : analitismul şi terminologia.

Cel dintîi, analitismul, constă din fragmentarea textului literar în bucăţele mai mari sau mai mici (fraze, propoziţii, părţi de propoziţie, părţi de cuvînt etc.) din care sensul întregului se pierde foarte repede, căci, cum prea bine se ştie, orice analiză distruge întregul, iar în cazul textului literar desfiinţează unitatea de sens.

Analiza gramaticală este în sine utilă. Ea face pe elev să priceapă o parte din mecanismul gramatical, îi pune în lumină regulile acestui memanism ş.a.m.d., dar dacă devine un lucru pentru sine, dacă este folosită ca singurul mod de învăţare a regulilor gramaticii şi de preferinţă pe opere literare, ea închide drumul laturii creatoare a gramaticii: construirea de enunţuri. Or, mai multă însemnătate are pentru şcoala noastră actuală dezvoltarea capacităţii elevului de a construi enunţuri de diverse tipuri, corespunzătoare variantelor uzului, pentru că în felul acesta el se deprinde treptat să-şi cultive exprimarea şi, depunînd o asemenea activitate, ajunge să-şi precizeze şi conceptul unităţii de limbaj a textului literar.

Dacă analitismul ar fi urmat în mod obligatoriu în procesul instructiv-educativ de o susţinută operaţie de sinteză gramaticală, mai mult ca sigur că nu ne-am mai întîlni cu atîţia elevi, uneori foarte bine pregătiţi în domeniul analizei gramaticale, dar care întîmpină mari dificultăţi cînd se află în situaţia de a redacta texte foarte simple.

Ar merita să discutăm în aceeaşi ordine de idei cît de educativ este sistemul, astăzi aproape unanim acceptat şi adoptat în şcolile noastre, de

a opera analiza gramaticală exclusiv pe texte literare. După părerea noastră, unui aspect pozitiv : descifrarea mai ușoară în felul acesta a textului, îi corespunde unul negativ : împiedicarea prin inhibiție a elevului de a construi el însuși enunțuri, mai ales după ce observă că nu este în stare să atingă nivelul exprimării literare date în text.

Între ceea ce gramatica modernă numește **competența gramaticală**, care nu este egală la toți vorbitorii unei limbi, iar, la elevi, ea este încă nedezvoltată, măcar în clasele mici, adică tocmai atunci cînd învață gramatică asiduu, și posibilitatea de a actualiza competența gramaticală, adică ceea ce se numește performanță (punerea în practică a schemei gramaticale) este un mare decalaj. Va trebui, așadar, ca profesorul de limba română să întărească latura performativă (de execuție) și prin acest procedeu va dezvolta și competența gramaticală, ușurînd elevului pătrunderea inteligentă în opera literară.

Rezolvarea decalajului amintit prin „rezumarea" operei este o metodă nu lipsită de importanță, mai cu seamă cînd în această rezumare își face loc și utilizarea cu dibăcie a unor părți din textul literar bine puse în valoare în enunțurile construite de elev. Cu toate acestea, procedeul rezumării prezintă riscul pierderii valorilor literare ale textului. Ne întrebăm dacă nu este mult mai util ca operația de sinteză gramaticală să se facă prin construirea de enunțuri despre opera literară împreună cu rezumarea amintită.

Celălalt obstacol este terminologia. Din motive pe care nu este poate momentul să le discutăm acum, în predarea gramaticii în școală au pătruns, evident în limbajul profesorului, dar și al unor manuale, diverși termeni noi, mai mult ori mai puțin justificați. Ei au sedus pe unii profesori care au pierdut din vedere că, datorită acestei terminologii, accentul se deplasează de la studierea și deprinderea uzului limbii române în variantele necesare bunei ei stăpîniri practice spre o descriere a schemei.

În consecință, atenția a fost îndreptată către forme și clasificări de slabă utilitate practică. Se pare chiar că exercițiile formalizante tind să ia locul celor care au rostul de a pune în valoare conținutul expresiei și — ceea ce este mai grav — se caută justificarea într-o analogie cu matematica modernă, atît de diferită de cea clasică învățată de noi înșine ca elevi.

Analogia nu trebuie să se facă însă prin terminologie, ci prin cercetarea deosebirii fundamentale între matematica de altădată și cea de astăzi, fiindcă terminologia adoptată astăzi în matematică ține de altă orientare a gîndirii. Se spune — matematicienii subliniază foarte des și cu vădită satisfacție — că matematica modernă este o știință a *calității*, că ea solicită raționamentul, că, de exemplu, din momentul în care se vorbește despre proprietățile unei mulțimi și se urmăresc regulile de modificare, de însumare ș.a.m.d. ale mulțimilor prin recunoașterea proprietăților, pînă și cele patru operații aritmetice elementare capătă sens pentru gîndirea elevului și, fără îndoială, colegii noștri matematicieni au dreptate. Prin urmare, analogiile care se fac uneori cu predarea matematicii ar fi potrivit să se facă pe această cale, nu pe acea a terminologiei.

Desigur, între matematică și predarea limbii române sînt multe diferențe, cea mai importantă fiind direcția către care îndreptăm studiul limbii române, aceea a uzului, ceea ce duce către asigurarea unei practici cotidiene și limitează posibilitățile de formalizare, pe cînd matematica, prin însăși rațiunea ei de a fi, își ridică edificiul prin dezvoltarea capacității de a formaliza a elevului.

Cu toate acestea, lecția pe care ne-o dă pedagogia matematicii moderne, aceea de a determina la elevi un mod de a gîndi, trebuie reținută și analizată de noi, chiar dacă matematicienii tind către o schemă, iar noi avem sarcina să asigurăm uzul.

Spre a nu se crede însă că în cazul limbii schema și uzul sînt într-o relație de disjuncție, este locul să reamintim aici că uzul nu există decît dacă are temei în schemă. Prin urmare, problema nu se pune : *sau — sau*, ci *și — și*, dar cu obligația pentru noi, ca profesori de limba română, de a îmbogăți schema sau competența gramaticală a elevului prin nenumărate și fructuoase exerciții de uz.

Rezumînd, așadar, punctele pe care le propunem pentru discuție, avem :

1. Caracterul formativ al studiului limbii și literaturii române depinde de posibilitatea pe care o oferim elevului de a pătrunde în opera literară printr-un limbaj adecvat și deci prin buna stăpînire a uzului limbii române în variantele ei culte.

2. Limbajul mai sus amintit se construiește sub conducerea profesorului prin trecerea de la analitismul gramatical la operația de sinteză, pe baza cunoașterii de către profesor a competenței gramaticale a elevului și stimularea dezvoltării ei prin exerciții de organizare a enunțurilor potrivit cu modelele cele mai adecvate pentru acea competență. Scopul învățării limbii române în școală nu este descrierea schemei competenței, ci valorificarea ei prin uz.

3. Dezvoltarea limbajului elevului și a capacității lui de a construi enunțuri despre opera literară și despre lume în general depinde astăzi din punct de vedere pedagogic, în diversele tipuri de școală, de utilizarea de către profesorul de limba română a tuturor analogiilor posibile dintre terminologiile de specialitate și limbajul necesar abordării critice a textului literar și analizei gramaticale.

INTERVENȚII

Textul tezelor de față a fost transmis membrilor Consiliului de conducere al S.S.F., autorilor de comunicări și altor participanți la sesiunea științifică cu tema *Raportul dintre limbă-literatură în procesul instructiv-educativ*, organizată la București în ziua de 30 noiembrie 1979, cu prilejul împlinirii a trei decenii de la înființarea Societății. Avînd în vedere faptul că tezele acad. I. Coteanu, decanul Facultății de limba și literatura română, directorul Institutului de lingvistică și președintele Comisiei centrale de limba și literatura română de pe lîngă M.E.I., prezintă puncte de vedere noi, care urmează să-și croiască drum în învățămîntul filologic de toate gradele — de la învățămîntul primar pînă la cel su-

perior, și că, prin publicarea textului, există condiții pentru o mai largă dezbatere a problemelor, menționăm aici numele profesorilor care au luat cuvîntul în cadrul sesiunii: prof. Maria Chindea (filiala Suceava), Maria Dobre, studentă (filiala Timișoara), prof. dr. Gh. Moldoveanu (filiala Galați), prof. Carmen Farcaș Mărculescu (filiala Rm. Vîlcea), prof. Pavel Galea (filiala Arad), prof. dr. C. Negreanu (filiala Drobeta Turnu-Severin), prof. Vasilica Popescu (filiala Pitești), prof. Argentina Maria Răpițeanu (filiala Galați), prof. univ. dr. Ignat Bociort (filiala Timișoara), prof. Traian Dușa (Filiala Tîrgu Mureș). Au mai luat cuvîntul: prof. dr. Constanța Bărboi, prof. D. Săvulescu, inspectori generali în Ministerul Educației și Învățămîntului, și I. Hangiu, secretarul S.S.F. Lucrările sesiunii au fost conduse de prof. univ. dr. Paul Cornea, membru al Biroului Consiliului de conducere al S.S.F.

Publicăm, în continuare, în limita spațiului de care dispunem, textul intervenției trimise de prof. dr. C. Negreanu. Adresăm profesorilor de limba și literatura română un călduros apel de a citi tezele și de a elabora articole de cel mult trei-patru pagini, în legătură cu problemele puse în discuție, acestea urmînd să apară în ordinea trimiterii și a valorii observațiilor.

Prof. dr. C. NEGREANU (Drobeta Turnu-Severin)

Este evident pentru orice om al catedrei și, în primul rînd, pentru profesorii de limba și literatura română că „umanismul socialist — și aceasta este esența tezelor acad. Ion Coteanu — cu trăsăturile specifice societății românești nu se poate transmite generațiilor tinere dacă nu le facem *să pătrundă în geniul limbii române*, dacă ele nu se deprind *să gîndească în spiritul limbii naționale*" (s.n.).

Într-adevăr, oricare obiect de învățămînt, pentru transmiterea mesajului, utilizează limba națională. În schema, devenită clasică, avansată încă de Roman Jakobson [1], dintre factorii esențiali ai comunicării: mesajul, contextul și contactul sînt diferiți, în raport cu fiecare disciplină de învățămînt, și *numai codul este unic: limba națională.*

Responsabilitatea deprinderii de către elevi a acestui cod unic revine, dintre toate obiectele de învățămînt, limbii române. Ea este singura care trebuie să-i învețe pe elevi limba națională. Dar aici apare — după opinia noastră — o dificultate. Exceptînd parțial orele de gramatică, din gimnaziu, *elevul trebuie să deprindă limba națională prin studierea limbii literaturii artistice.*

Fără a complica această intervenție sugerată de tezele expuse, credem că poate fi adusă în discuție problema stilurilor. Este vorba de ceea ce lucrările de specialitate numesc: stiluri neartistice [2], limbaj cultivat nonartistic [3] sau stil nonartistic [4]. În legătură cu acestea, revenind la funcțiunile limbii, stabilite de Roman Jakobson [5], observăm că precumpănitoare în *stilul nonartistic* sînt funcțiunile referențială (pentru tehnico-științific),

[1] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în *Probleme de stilistică*, București, 1964, p. 88.

[2] Ștefan Munteanu și Vasile D. Țâra, *Istoria limbii române literare*, București, 1978, p. 206—235.

[3] Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, 1973, p. 45—87.

[4] Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne. Partea I, Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830—1880)*, Centrul de multiplicare a Universității din București, 1974, p. 89—90.

[5] Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 94.

conotativă (pentru oficial administrativ), *fatică* (pentru publicistic)[6]; or, elevii studiază, la orele de limba și literatura română, operele literare, iar stilului artistic îi este specifică *funcția poetică* și mai puțin celelalte. Deci, foarte puține dintre elementele stilurilor neartistice ajung la cunoștința elevilor, deși ponderea o au disciplinele de învățămînt care se transmit numai prin intermediul lor; este codul utilizat la aceste ore. De aceea, consider că este necesară introducerea orelor de gramatică în tot cursul liceal, indiferent de profil.

La orele de gramatică este necesară interdisciplinaritatea și, în acest sens, precizarea acad. Coteanu referitoare la dezvoltarea capacității elevului „de a construi enunțuri de diverse tipuri, corespunzătoare variantelor uzului" vine în întîmpinarea propunerii de a se introduce ore de gramatică și la liceu sau, dacă termenul *gramatică* „sperie" le-am putea numi ore de *stilistică funcțională*, la care să nu se pornească și să nu se aibă în vedere *limba literaturii artistice*, ci limba națională și, în felul acesta, să se antreneze în discuție toate stilurile neartistice ale limbii române (ca urmare elevii vor dobîndi mobilitate în construirea unor enunțuri, nemaifiind obligați să analizeze enunțuri care sînt, de fapt, citate din opere literare, redactate deci în limba literaturii artistice).

Aceasta avînd în vedere tocmai faptul că o bună cunoaștere și mînuire a limbii naționale este necesară pentru toate celelalte discipline de învățămînt. O *bună cunoaștere a limbii naționale facilitează însușirea principiilor, experimentelor etc. vehiculate în cadrul diferitelor științe*. Nu trebuie să uităm că oamenii de știință au fost și oameni de cultură care adesea au impresionat prin cunoștințele lor din domeniul disciplinelor umaniste și, uneori, chiar prin faptul că au fost excelenți oratori.

Argumentele se pot înmulți, dar nu acesta este scopul intervenției noastre. Vom mai adăuga însă unul. Că lingvistica a devenit o știință-pilot[7] este o afirmație care trebuie să dea de gîndit nu numai autorilor de manuale și programe, ci și celor învestiți cu sarcina de mare răspundere socială a alcătuirii planurilor de învățămînt. Toate limbajele pe care le utilizează azi omul — limbaje logice, limbaje de programare etc. — sînt construite după modelul limbajului natural, și dacă elevul de azi nu deprinde *normele limbii naționale*, studentul de mîine, viitor programator, matematician, cibernetician, inginer de orice specialitate etc. își va apropria cu mai multă greutate tainele meseriei sale.

În legătură cu afirmația acad. I. Coteanu privind „utilizarea de către profesorul de limba română a tuturor analogiilor posibile dintre terminologiile de specialitate și limbajul necesar abordării critice a textului literar și analizei gramaticale" credem (nu pentru că există — cum se spune, uneori — o modă a dicționarelor și nu este locul, aici, să evidențiem marea utilitate a unor atare lucrări de referință) că ar fi bine ca Editura didactică și pedagogică să publice *Dicționarul școlar*, avînd în vedere tocmai *interdisciplinaritatea* ce trebuie să devină specifică învățămîntului nostru.

În încheiere, am adăuga încă două propuneri, în aceeași direcție, a perfecționării învățămîntului, în general, și a predării limbii și literaturii române, în special:

— viitoarele metodici să cuprindă un capitol referitor la *problemele interdisciplinarității* în predarea obiectului respectiv;

— Societatea de științe filologice să inițieze o amplă cercetare pe baza unui chestionar amănunțit care să antreneze un mare număr de profesori, avînd ca temă tocmai *interdisciplinaritatea*. Rezultatele cercetării pot constitui subiectul unei sesiuni metodico-științifice ale cărei materiale să fie publicate ulterior în *Limbă și literatură*.

---

[6] Ștefan Munteanu și Vasile D. Țâra, *op. cit.*, p. 207.

[7] Cf. Solomon Marcus, *Metoda științelor-pilot și studiul limbajelor*, în *Metode noi și probleme de perspectivă ale cercetării științifice*, București, 1971, p. 65—75.

O lecție de citire la clasa a V-a

Comentariu literar la poezia *Dor de țară* de D. Corbea*

DUMITRU SĂVULESCU

I. Considerații metodice

Studierea, în forme și în structuri specifice, a literaturii române în clasele gimnaziale reține mai puțin atenția în diferite consfătuiri, dezbateri și simpozioane de specialitate, atunci cînd se discută probleme ale concepției de predare, ale metodologiei didactice. Dar chiar și în situația cînd în programul acestor manifestări figurează teme care privesc modalitățile de interpretare a textului literar în clasele V—VIII, există deseori tendința de a extinde tehnicile de lucru cu textul literar, specifice liceului, la clasele gimnaziale, unde elevii au 10—14 ore. Este evident că ceea ce corespunde unor elevi din clasa a X-a sau a XII-a — în organizarea unei lecții de comentariu de text — este, în general, nepotrivit unor structuri de lecții în clasele gimnaziale.

Din dorința de a menține și de a dezvolta contactul direct al elevilor cu operele literare, de a le stimula capacitățile intelectuale, cu deosebire spiritul analitic și discernămîntul critic, de a le forma și întreține plăcerea de a citi, gustul pentru frumosul artistic, sentimentul de prețuire a valorilor literaturii noastre, programele și manualele elaborate în ultimii 5—6 ani pentru clasele V—VIII și pentru treapta I de liceu au introdus conceptul de c o m e n t a r i u l i t e r a r, ca modalitate de studiere a textului literar, într-o viziune modernă, de natură să angajeze mai mult elevii în actul lecturii, al discuției asupra operelor. În acest mod, școala dă elevilor *o metodă de lucru* cu textul literar, care să-i ajute — în timpul școlarității și apoi ca cetățeni, cititori de literatură — să înțeleagă operele literare, să găsească în lectură o motivație intelectuală, artistică și afectivă.

Comentariul literar are avantajul că implică contactul nemijlocit al elevului cu opera — cerință primordială a educației literare —, dobîndește un caracter formativ mai pronunțat, deși se aplică pe zone și secvențe ale operei, în comparație cu analiza literară care privește opera în ansamblul ei.

Noua structură de manual adoptată în gimnaziu și apoi în primele clase de liceu promovează, prin sistemul de întrebări, exerciții și teme care

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică „Modalități de interpretare a textului literar", Sighișoara, 13 octombrie 1979.

însoțesc operele literare și fragmentele, un învățămînt activ, modern, care respinge memorizarea mecanică a aprecierilor de valoare date de-a gata sau practica de a obliga elevii să ghicească gîndurile profesorului de literatură, să recepteze opera în același mod în care o face profesorul, să gîndească ce gîndește profesorul, să trăiască aceleași stări sufletești pe care le trăiește profesorul lor.

În dialogul angajat cu elevii pe marginea textului literar, este obligatoriu pentru profesor să nu uite nici o clipă că studierea limbii și literaturii române nu-și propune să formeze specialiști, critici literari. Cine are curiozitatea să deschidă manualele școlare de „citire", „de limba română", „de citire, literatură, stil și compoziție" ale claselor supraprimare V—VII sau ale ciclului inferior al liceului (clasele I—IV) dintre cele două războaie mondiale, va fi astăzi surprins de simplitatea și accesibilitatea textelor literare, a întrebărilor și a temelor, a sumarelor îndrumări ce însoțeau o poezie sau o povestire.

Nu cumva, în prezent, școala noastră, sub influența criticii și a istoriei literare, a teoriei analizei și a interpretării din critica literară, a criticii stilistice, lingvistice, semiotice, sociologice și matematice împinge interpretarea textului spre un tehnicism didactic care, în loc să apropie copiii și tinerii de literatură, îi îndepărtează de la adevăratele scopuri ale studierii acesteia?

Din experiența școlii noastre, a învățămîntului dintr-o serie de țări europene, reiese că formula de manual școlar, conceput ca o mică enciclopedie, ca un mic tratat, este abandonată, în multe școli naționale. În mod frecvent, manualul școlar pentru clasele obligatorii se prezintă îndeosebi sub forma unor culegeri de texte, însoțite de un aparat pedagogic restrîns, ce cuprinde explicații de cuvinte, de construcții și expresii, întrebări și exerciții de o mare varietate în care faptele de limbă și faptele literare constituie un tot unitar, scurte explicații cu privire la text, la autorul lui.

Am considerat că este necesar să stabilim aceste cîteva cerințe obiective ale interpretării textului literar în școală, pentru a releva marea complexitate și diversitate a modalităților de interpretare a operei, pe o scară a învățămîntului cu 12 trepte ale școlii preuniversitare, cu elevi de la 6 ani la 18 ani, proveniți în cea mai mare parte din mediul rural.

II. Idei pentru o variantă de plan de lecție la poezia *Dor de țară*[1]

Mă-ntorc la voi, prieteni și dragii mei vecini,
Am fost plecat departe, am fost printre străini.
N-aveam odihnă parcă și, treaz, stăteam în noapte
Cutremurat de gînduri, de glasuri și de șoapte...

Mă-ntorc în sat, la neamuri, la țarina bogată,
Muncită și de mine și de străbuni lucrată.
Mă-ntorc la rîu, la cerul albastru și senin,
La cîntecul de păsări și la pădure vin.

[1] Poezia este inclusă în manualul de citire al clasei a V-a, Editura didactică și pedagogică, 1979, p. 128.

Cu-ai mei am stat la umbră sub nuci și sub cireși,
Vorbind de fapte bune, de oamenii aleși,
Mă-ntorc cu bucurie în satul scump, natal,
Ca nava ce se-ntoarce, de pe ocean, la mal.

Mă-ntîmpină din poartă salcîmi și tineri duzi,
Cu mlada lor stufoasă, la frunză încă cruzi.
In minte, mii de doruri revin și se destramă...
Un singur dor rămîne : de țară și de mamă.

La nivelul clasei a V-a (deci la vîrsta de 10 ani), lucrul cu textul literar trebuie să țină seama de faptul că elevii au o lectură limitată, care se reduce pentru mulți elevi la manualele școlare, că aceștia nu au experiența de viață a adulților pentru a înțelege aspectele de adîncime ale operei literare, ale limbajului poetic. De asemenea, pînă la data cînd se citește poezia *Dor de țară* de Dumitru Corbea, care încheie manualul clasei a V-a, din domeniul teoriei literare s-au predat, într-o formă sumară, elementară, doar noțiunile de vers, rimă, strofă, narațiune, descriere, basm, dialog. Este de înțeles, deci, din rațiuni pedagogice și psihologice ale procesului învățării, că încercarea de a introduce, la nivelul acestei clase, analize literare — cum se procedează uneori — are efecte negative asupra educației literare, estetice a elevilor.

În consecință, în acord cu programa școlară, poezia *Dor de țară* nu este însoțită în manual de o analiză literară a textului, de „îndrumări analitice" ample, ci de o secvență pedagogică auxiliară compusă din trei întrebări și o temă, după cum urmează :

a) Arătați ce sentimente se desprind din versurile :

„Mă-ntorc în sat, la neamuri, la țarina bogată,
Muncită și de mine și de străbuni lucrată".

b) De ce compară poetul dragostea de țară cu dragostea de mamă ?

c) Rețineți următoarele expresii și formați cu ele propoziții :

a fi cutremurat — *de gînduri*
de glasuri
de șoapte
dorurile — *revin*
se destramă.

Temă :

Alcătuiți o compunere pornind de la înțelesul versurilor : „In minte, mii de doruri revin și se destramă... / Un singur dor rămîne : de țară și de mamă".

Am întîlnit nu puțini profesori pur și simplu dezarmați în fața unei astfel de modalități simple de lucru cu textul literar.

Obișnuiți cu analiza literară a fiecărui text care se studiază în școală, după structuri prestabilite, lecția de citire cu trei întrebări și o temă, concentrate cu text cu tot pe o pagină de manual, le creează convingerea că nu au ce discuta cu elevii în ora de *citire*. Și atunci, apar firesc tendințele de complicare a studiului textului literar într-o clasă cu elevi de 10 ani — biografii dezvoltate ale scriitorilor, dictări de analize literare, stilistice, pe

strofe (fragmente), pe versuri, eventual citate din lucrări de specialitate sau din diferite „culegeri de analize literare" ș.a.m.d.

În aceste condiții, se pune întrebarea : Cum poate fi organizată lecția de citire la poezia *Dor de țară?* În cele ce urmează propunem o variantă de plan de lecție la acest text literar.

1. Contactul direct al elevilor cu poezia se poate face numai după ce profesorul familiarizează elevii cu numele poetului. Informația se reduce la cîteva date : scriitor român născut în 1910, în județul Botoșani ; s-a afirmat în literatură înainte de 23 August 1944 ; a publicat mai multe volume de versuri ; poeziile sale exprimă cu deosebire universul vieții țărănești. Aceste date nu au caracterul unei notițe biografice. Ele apar numai la scriitorii reprezentativi incluși cu texte literare valoroase în manualele claselor VII—VIII.

2. Pornindu-se de la obiectivele stabilite în programele școlare, lecția de română la poezia *Dor de țară* este o lecție de *citire.* Această destinație a orei de română rezultă din însuși titlul de pe coperta manualului — *Carte de citire.* Faptul în sine atrage atenția asupra uneia dintre principalele obligații ale școlii — aceea de a învăța elevii, pe toți elevii, să citească corect, cursiv, conștient și expresiv.

Fiind vorba de o poezie de 16 versuri, este necesar și posibil ca toți elevii unei clase să facă, sub îndrumarea profesorului, exerciții de citire corectă și expresivă. În practica predării, această activitate continuă să fie neglijată. Așa se explică faptul că unii elevi, deși au 8 sau 10 ani de școală, nu sînt capabili să citească fluent și logic un text, accesibil vîrstei lor, la prima vedere, fapt cu efecte negative asupra randamentului școlar, asupra pregătirii la toate disciplinele, întrucît partea cea mai mare a procesului de învățare se bazează pe citit. Desigur, sarcina formării deprinderii de a citi revine ciclului primar, dar, atîta timp cît în clasele gimnaziale și liceale există un mare număr de elevi care nu știu să citească românește, aceasta devine o obligație a tuturor cadrelor didactice, a școlii în general.

Exercițiul de citire a poeziei *Dor de țară* pune în evidență o tonalitate de ușoară melancolie, pauze, accente și un ritm mai lent în lectură, care creează o stare afectivă necesară receptării mesajului patriotic al poeziei, înțelegerii stării de spirit trăită de poet.

3. Așa-numita „citire model" este însoțită de o „citire explicativă" a textului. Este momentul din lecție cînd profesorul angajează elevii într-un dialog cu bogate resurse formative în probleme care țin de sensul propriu și figurat al cuvintelor, cuvintele în context, familia de cuvinte, de sinonimie, antonimie — toate avînd rolul să precizeze și să îmbogățească limbajul elevilor, capacitatea de comunicare în limba română —, de gramatică, ortografie, ortoepie etc., fără ca elevii să aibă toate cunoștințele teoretice în problemele de limbă discutate. Poezia este scrisă într-un limbaj simplu, confesiunea autorului se realizează într-o expresie poetică limpede, fără încifrări. Cîteva cuvinte cer lămuriri de sens în cadrul citirii explicative : *țarină, natal, mladă, a se destrăma.*

Dar momentul citirii explicative trebuie folosit pentru realizarea, într-un plan mai larg, a obiectivelor predării limbii române, specifice ciclului

gimnazial. Dialogul cu elevii are, din acest punct de vedere, un caracter practic și se întemeiază pe valorile lexicale, gramaticale și artistice ale textului. În acest sens, se pot construi exerciții variate de sinonimie și antonimie pornind de la înțelesul din textul poeziei al cuvintelor : *treaz, cutremurat, țarină, străbuni, aleși, stufoasă, destramă.* Îndeplinirea acestor sarcini didactice necesită introducerea elevilor în tehnica muncii cu dicționarul explicativ, de sinonime, de antonime.

Această secvență a orei creează posibilitatea construirii de către elevi a unor enunțuri (orale și scrise) în care cuvintele de mai înainte să aibă diverse înțelesuri. Este momentul în care și întrebarea nr. 3 din manual poate constitui o temă de muncă independentă pentru toți elevii. Efectuarea unor astfel de exerciții de precizare și de îmbogățire a vocabularului, de dezvoltare a vorbirii, a exprimării, nu sînt în contradicție cu obiectivele „lecției de citire", care este și trebuie să fie în toate momentele ei o lecție de limba română.

4. Discuția liberă asupra textului trebuie să fie dirijată de ideea că poezia *Dor de țară* este o creație lirică și, în consecință, elevii nu au ce „povesti" sau „rezuma". De aceea, atenția profesorului se va îndrepta, cu ajutorul primelor două întrebări din manual — care au rol orientativ — și prin întrebările formulate de el însuși — spre relevarea mesajului poeziei. Desprinderea semnificațiilor poeziei, a înțelesurilor acesteia poate începe chiar cu „lămurirea" titlului : *Dor de țară* — aducînd în discuția cu clasa situații concrete de viață : „mi-e *dor* de cei de-acasă" ; „mi-e *dor* de mama" ; „mi-e *dor* de fratele meu" ; „mi-e *dor* de colegi" ; „mai am un singur *dor* pe lumea aceasta" — din care elevii pot desprinde sensul de *dorință puternică* de a vedea sau de a revedea pe cineva drag, de *năzuință*, chiar de *suferință* (cînd dorul este mistuitor).

5. Fiind o creație lirică, întrebările profesorului au ca premisă ideea că poezia *Dor de țară* exprimă o stare sufletească specifică, determinată de împrejurări deosebite. Ea aparține poetului și este „comunicată" prin versuri cititorilor. Acesta este rostul primei întrebări din manual, întrebare-cheie care trebuie să găsească o motivație din partea elevilor, la nivelul vîrstei de 10 ani. Profesorul îi poate ajuta pe elevi în procesul de receptare a textului, îndreptîndu-le atenția, de exemplu, spre înțelesul versurilor : „*Mă-ntorc* la voi, prieteni și dragii mei vecini". / „Am fost *plecat departe*, am fost printre *străini*".

Dorul de țară apare, așadar, în afara granițelor țării, printre „străini", „departe". Sentimentul dorului de patrie devine chinuitor, îi răpește poetului odihna și liniștea. Întrebarea : „Ce versuri exprimă această stare sufletească ?" îi duce pe elevi în mod firesc la ultimele două versuri din prima strofă a poeziei. Întoarcerea „la voi", la „prieteni", la „vecini", „în sat", „la neamuri", „la țarina bogată", „la rîu", „la cerul albastru și senin", „la cîntecul de păsări", „la pădure", la „nuci", „cireși", la „oamenii aleși", la „satul scump, natal", la poarta cu „salcîmi", cu „tineri duzi" devine o necesitate, un „dor". În acest context al dialogului cu clasa, profesorul poate cere elevilor să motiveze repetarea verbului „a se întoarce" în primele trei strofe.

6. Următorul moment în desfăşurarea lecţiei poate fi unul de observare mai atentă a textului literar. Versurile conturează imaginea specifică a satului românesc, cu natura lui primitoare, caldă, familiară, şi cu „oamenii aleşi". Se poate cere elevilor :

a) să sublinieze cuvintele (substantivele) care exprimă universul rural atît de apropiat poetului : vecini, sat, neamuri, ţarină, străbuni ;

b) cuvintele care exprimă cadrul pitoresc, fermecător al locurilor natale : *rîu, cer, cîntec* (de păsări), *pădure, umbră, nuci, cireşi, salcîmi, duzi* ;

c) cuvinte care definesc caracterul şi acţiunile oamenilor din sat : *prieteni, dragii mei vecini, ai mei, oameni aleşi, fapte bune.* Prezenţa unor adjective ca *dragi, aleşi, scump* (satul scump), *bune* (fapte bune) exprimă intensitatea „dorului de ţară".

7. O altă observaţie pe text a elevilor, de natură să le dezvolte gîndirea literară, se poate face analizînd versurile :

Mă-ntorc cu bucurie în satul scump, natal,
Ca nava ce se-ntoarce, de pe ocean, la mal.

Este o comparaţie care relevă drama înstrăinării de locurile sfinte ale ţării, acolo unde oamenii se nasc şi trăiesc în mijlocul celor dragi.

Concluzia firească care rezultă din toate aceste discuţii (ea poate fi exprimată în termeni diferiţi şi de elevi) este aceea că pentru poet ţara este, înainte de toate, locul său de naştere, satul cu oamenii şi natura lui, de care se simte legat cu toată fiinţa. Iubirea de patrie începe de la locul natal, de la părinţi, de la cei dragi, de la locurile care au rămas adînc fixate în memoria noastră. Toate ne însoţesc pretutindeni şi ne fac viaţa apăsătoare printre străini. Şi aşa se naşte *dorul* cel mai puternic din „miile de doruri care revin şi se destramă", comparabil numai cu marea iubire a copiilor pentru mama lor.

Aceste sublinieri în partea finală a lecţiei, fără stridenţe şi ostentaţie, dau orei de citire valenţe educative specifice, cu efecte pozitive asupra formării personalităţii elevilor. Din acest punct de vedere, opera literară găseşte ecou în sufletul şi în mintea copiilor nu numai în măsura în care este valoroasă, ci şi prin tehnicile de lucru cu textul literar, folosite în clasă.

Întrucît studierea literaturii în şcoală nu reprezintă pentru elevi un proces de învăţare, ci de receptare artistică, de educaţie literară pe baza propriilor lecturi, valoarea educativă a lecţiei depinde, în mod hotărîtor, de pregătirea şi talentul profesorului de a face din ora de română una dintre cele mai plăcute activităţi din şcoală.

Comentariile simple şi restrînse, accesibile elevilor din ciclul gimnazial, îi pregătesc pe şcolari pentru întîlnirea cu marii scriitori şi cu capodoperele literaturii noastre în cursul sistematic de istorie a literaturii române în liceu.

Stimularea activităţii creatoare a elevilor

LUCIAN PANAIT

In etapa actuală, sarcinile învăţămîntului sînt riguros determinate de revoluţia tehnico-ştiinţifică şi solicită rezolvarea rapidă a contradicţiei dintre creşterea volumului de informaţii ştiinţifice şi posibilităţile limitate de asimilare, de care dispune fiinţa umană. Această situaţie impune cu necesitate modernizarea procesului de învăţămînt, care se poate realiza pe baza utilizării unor metode şi procedee, mijloace şi forme de lucru astfel concepute încît să faciliteze realizarea caracterului formativ al activităţii instructiv-educative desfăşurate în şcoală şi în afara ei.

Cercetările recente de pedagogie şi psihologie atestă faptul că descrierea, fundamentarea teoretică, experimentarea şi aplicarea unei tehnologii didactice bazate pe învăţămîntul problematizat, învăţarea prin descoperire, exploatarea valenţelor formative ale mijloacelor audio-vizuale, algoritmizarea şi modelarea contribuie într-o mai mare măsură la clarificarea teoretică a problemelor pe care le ridică instruirea tineretului şcolar [1].

Cu toate acestea, decalajul ce se manifestă între investigaţiile teoretice şi experimentale, pe de o parte, şi aplicarea acestor cuceriri teoretice în activitatea practică a şcolii, pe de altă parte, este destul de mare şi nejustificat. Chiar dacă cercetarea pedagogică şi psihologică avansează soluţii noi, capabile să optimizeze caracterul formativ al activităţii didactice, planurile de învăţămînt, programele şi manualele şcolare, precum şi metodicile speciale nu răspund tuturor cerinţelor actuale ale instrucţiei şi educaţiei tinerei generaţii.

În elaborarea manualelor de limba şi literatura română, autorii şi redacţia au căutat să găsească diferite modalităţi prin care să determine o participare activă a elevilor la lecţie şi să-i stimuleze să rezolve din proprie iniţiativă exerciţii şi teme care contribuie nemijlocit la dezvoltarea capacităţilor intelectuale. Conştienţi de faptul că „activitatea intelectuală se manifestă acolo unde are loc rezolvarea unei probleme" şi că *„orice situaţie în care răspunsul nu poate fi dat imediat constituie o problemă"* [2] a cărei rezolvare determină explorarea „situaţiei" şi găsirea unei soluţii corespunzătoare, am

[1] Letiţia Pintea, *Învăţămînt formativ prin procedee logico-matematice, cu referiri speciale la gramatică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1976, p. 3.

[2] Paul Fraisse, *Psihologie experimentală*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1970, Colecţia Psyché, p. 66—67.

ţinut seamă de particularităţile de vîrstă ale elevilor şi am introdus asemenea „situaţii" chiar de la clasa I, în *Abecedar*.

La lecţia *Bunicul* (p. 60), elevii trebuie să completeze cuvinte formate din două silabe, în situaţia în care li se comunică fie prima silabă, fie ultima silabă : *bar — ; bu — ; — bă*. În mod firesc, cei mai mulţi elevi găsesc uşor silabele care compun aceste cuvinte, deoarece ele sînt cunoscute din ilustraţie şi din text şi spun corect : *bar-că ; bu-nic ; bar-bă*. Solicitîndu-i să formeze şi alte cuvinte, pornind de la exemplul dat, elevilor li se creează o nouă „situaţie" pe care trebuie să o rezolve. Cu acest prilej, se realizează un sondaj asupra bogăţiei vocabularului elevilor care pot da următoarele răspunsuri previzibile : *bu-bă ; bu-ză ; bar-bă ; bar-ză ; iar-bă ; cior-bă ; fiar-bă ; soar-bă ; oar-bă*.

Un exemplu asemănător poate fi întîlnit şi la lecţia *Lizuca şi ceasul* (p. 80), unde li se recomandă elevilor să compună, după modelul dat, alte cuvinte, folosind sunetele compuse *ce*, *ge* şi *gi* în poziţie iniţială, medială şi finală.

În clasa a II-a, la lecţia de cunoştinţe de limba română avînd ca temă *Cuvîntul*, prin exerciţiul 3 (p. 75), li se cere elevilor să alcătuiască şi să scrie propoziţii aranjînd după înţeles următoarele cuvinte :

iarna, copiii, joacă, se, derdeluş, pe ;
a pictat, geam, flori, de, gerul, pe, gheaţă.

Rezolvarea exerciţiului antrenează şi dezvoltă spiritul de observaţie, verifică logica expunerii şi actualizează cunoştinţele însuşite la lecţia de citire *La săniuş*, care se află la p. 67. Textul reconstituit capătă următoarea formă :

Iarna copiii se joacă pe derdeluş.
Gerul a pictat flori de gheaţă pe geam.

Exerciţiul poate fi continuat cu succes în clasă, învăţătorul pregătind în acest scop o succesiune de cuvinte care, după modelul de mai sus, pot fi regrupate în propoziţii. De exemplu : *neaua, se, în, cerul, strălucitoare, oglindeşte ; satului, costişa, se, copiii, spre, îndreaptă*.

La manualele de limba română destinate elevilor din şcolile şi secţiile cu limbile de predare ale naţionalităţilor conlocuitoare utilizăm exerciţiile care ne oferă posibilitatea de a verifica dacă elevii au înţeles corect sensul cuvintelor din limba română şi dacă le pot folosi într-un context nou. De aceea, în aceste manuale am introdus numeroase exerciţii care se bazează pe completarea unor texte lacunare. Este cunoscut faptul că această tehnică este adesea folosită în testele verbale pentru a se evidenţia aptitudinea de a termina o propoziţie sau o frază. Completarea unui asemenea text se bazează pe înţelegerea semnificaţiei întregului, care se deduce din semnificaţia părţilor, şi presupune întrebuinţarea formei (a categoriei gramaticale sau semantice) adecvate. Această tehnică permite, de asemenea, utilizarea unor texte ce urmează a fi reconstituite, pornindu-se de la elemente disparate. În toate aceste situaţii, elementul fundamental îl constituie însă contextul verbal.

Asemenea exerciţii solicită elevii să gîndească, să caute şi să găsească cel mai potrivit cuvînt pentru completarea propoziţiilor şi a frazelor. La

clasa a II-a, după textul *La bunicul* (p. 32), urmează un asemenea exercițiu, pe care elevii îl pot rezolva ușor, folosind cuvintele din context sau îl pot dezvolta și mai mult, în mod creator, dacă au un lexic bogat.

Bunica taie...
Anca vrea...
Carmen bea...
Bunicul are...

Urmărind cu atenție cele patru propoziții și probabilitatea de a le completa în funcție de context, observăm că ultima propoziție poate fi întregită urmărind desenul din manual (*Bunicul are un ziar*).

Tema din manual, după textul *Povestea unei picături de apă*, cere elevilor să completeze următoarele propoziții :

Într-o după masă cerul s-a...
Cerul era străbătut de... luminoase.
Din nori au căzut... mari de ploaie.
...se oprește. Soarele strălucitor... printre nori.

Este necesar să menționăm că sarcinile pe care trebuie să le rezolve elevii au un grad sporit de dificultate, deoarece în text verbele apar la timpul prezent, iar în *Temă* sînt întrebuințate la diferite forme ale trecutului și la prezent, determinîndu-i să coreleze corect efectuarea unor acțiuni în timp. De asemenea, modificarea topicii propozițiilor, față de textul de citire, angajează gîndirea elevilor, care trebuie să găsească soluția corespunzătoare pentru a explica, de data aceasta cauzal, un fenomen al naturii, ploaia. Fără îndoială că, în mod indirect, o asemenea temă contribuie la înțelegerea științifică a fenomenelor naturii și la formarea concepției materialiste asupra lumii.

Chiar dacă la clasele mici este mai greu de realizat un manual în care să se folosească tehnicile moderne, redacția s-a străduit să formuleze sarcini de rezolvat care să angajeze activ gîndirea elevilor. Fiind conștienți de faptul că, în cadrul problematizării, rolul și funcția principală a problemei nu mai este dobîndirea de cunoștințe, ci „activizarea forțelor intelectuale ale elevului cu materia însușită, în scopuri productiv-creative, și numai în subsidiar promovarea unor noi informații sau soluții“ [3], la manualul de *Citire* pentru clasa a III-a am formulat asemenea probleme.

La lecția *Prin locurile pe unde a trăit Ion Creangă*, una din teme solicită elevii să înlocuiască anumite cuvinte subliniate cu alte cuvinte sau expresii întîlnite în text. Fraza „Am urcat cărările către Cetatea Neamțului, ca să pot cuprinde în ochi *casa în care s-a născut cîndva marele povestitor*“, capătă forma următoare : „Am urcat potecile către Cetatea Neamțului, ca să pot cuprinde în ochi *cuibul de pămînt din care a răsărit odinioară frumoasa floare, fără asemănare și fără moarte*“. Propoziția „Stăpînindu-mi *emoția* trec *pragul casei memoriale*“ devine : „Stăpînindu-mi *un fior* trec

[3] Marin Drăgulet, *Procedee de activizare a elevilor (discipline umaniste)*, București, Editura didactică și pedagogică, 1974, p. 54.

pragul *casei-muzeu*" sau : „trec pragul *în cuibul de pămînt din care a răsărit odinioară frumoasa floare*".

Desigur, rezolvarea unor astfel de sarcini presupune efort, încordare eficientă şi satisfacţie intelectuală, însoţite de efecte formative, căci expresivitatea limbajului se îmbogăţeşte, imaginile devin mai plastice, imaginaţia se dezvoltă, devine mai suplă, mai nuanţată.

Predarea gramaticii limbii române capătă din clasa a III-a statut de obiect de învăţămînt cu o programă proprie, care însumează noţiunile de bază ale morfologiei şi sintaxei. Ţinînd seama de faptul că acest obiect de studiu contribuie în mod deosebit la dezvoltarea gîndirii logice, temele şi exerciţiile din manual sînt elaborate pe baza unei metodologii variate, complexe, care stimulează interesul şi activizează imaginaţia elevilor. Seria exerciţiilor de la capitolul *Propoziţia dezvoltată* (p. 25—26) îi familiarizează pe elevi cu înţelegerea noţiunii şi le oferă prilejul să construiască singuri propoziţii dezvoltate pornind de la exemplele date (propoziţii simple), să formuleze propoziţii pe baza unor cuvinte date, să alcătuiască propoziţii în care cuvintele date să aibă funcţie de subiect sau de altă parte de propoziţie, pentru ca în cele din urmă să elaboreze propoziţii dezvoltate după scheme date. Rezolvarea gradată a exerciţiilor de la această temă stimulează interesul elevilor pentru gramatică, disciplină care nu mai este un „cumplit meşteşug de tîmpenie", cum o numea Creangă, ci obiect agreabil şi util ce ne ajută să ne exprimăm frumos şi limpede cele mai profunde gînduri şi sentimente.

În ciclul gimnazial dispunem de un set de manuale noi, elaborate în lumina cercetărilor actuale cu privire la modernizarea învăţămîntului. Referindu-ne la cele de gramatică — pentru clasele a V-a, a VI-a, a VII-a şi a VIII-a — este evident efortul pentru formularea unor definiţii accesibile şi pentru însuşirea raţională a cunoştinţelor, precum şi pentru sublinierea aspectului practic şi formativ al însuşirii limbii române.

Aprecieri pozitive cu privire la aceste manuale sînt consemnate într-o lucrare recentă [4] în care se spune printre altele :

> Spre deosebire de manualele vechi, cele actuale sînt mult simplificate, atît în ce priveşte aspectul teoretic, cît şi partea de exerciţii practice. Sînt clare şi concise, este evidentă tendinţa de transformare a studiului gramaticii într-un instrument de utilizare corectă a limbii. Modul cum sînt concepute exerciţiile pune în valoare munca independentă şi creativitatea elevului.

Am adăuga şi noi că grija pentru corectitudinea exprimării şi pentru frumuseţea stilului se manifestă, îndeosebi, prin alegerea unor texte literare din cele care sînt analizate la *Lecturi literare*, în aşa fel încît să ofere posibilitatea elevilor de a cunoaşte, înţelege şi interpreta un text literar sub multiple aspecte. Pentru a distinge propoziţiile completive directe, manualul de gramatică pentru clasa a VIII-a oferă un fragment semnificativ din romanul *Neamul Şoimăreştilor* pe care elevii îl studiază la *Lecturi literare*. Trebuie să subliniem faptul că, din punct de vedere stilistic, fragmentul este deosebit

[4] Letiţia Pintea, *op. cit.*, p. 6.

de izbutit, iar sub aspectul conținutului înfățișează un zguduitor conflict de clasă, a cărui acțiune este de un intens dramatism :

> Atunci porunci Șoimaru să s-aducă șumuioacele de paie și tăciunii, și dădu foc curții de la Murgeni el singur cu mîna lui.
>
> S-au zbătut și s-au răsucit flăcările toată noaptea. Ș-a poruncit pe urmă răzășilor s-o dărîme și s-o împrăștie în patru părți. Și, pînă luni la amiezi, fiind curtea asemănată cu pămîntul, a hotărît să vie pluguri.
>
> Tudor [...] și toți Șoimărești [...] priveau cum trec fără încetare brăzdare cu șase boi și apasă pe cormane oșteni, înnegrind și asemănînd încet bătătura unde sălășluise stăpînirea Orheianului.

Considerăm că și din perspectiva sarcinilor formative și educative, îndeosebi a sarcinilor care privesc dezvoltarea operațiilor gîndirii și a instrumentelor și tehnicilor intelectuale, aceste manuale au înregistrat un progres substanțial ; sîntem însă conștienți, în același timp, că ele pot fi îmbunătățite. Oferind elevilor numeroase exerciții facultative și teme la alegere, asigurăm un material valoros pentru aceia care manifestă interese și aptitudini literare, stimulîndu-le activitatea creatoare.

A solicita elevii să alcătuiască o compunere liberă, pornind de la înțelesul ultimului alineat al aceluiași roman, *Neamul Șoimăreștilor*, înseamnă a declanșa acele resorturi intime ale imaginației, gîndirii, afectivității și creativității care se exteriorizează într-o lucrare originală. Evocarea unei epoci zbuciumate din istoria milenară a poporului nostru are capacitatea de a sugera și dinamiza imaginația creatoare a elevilor, care se manifestă în asociații verbale neașteptate. Iată acest ultim alineat :

> Bunicii mei sînt strănepoții acelor oameni. Și această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoșii erau încă dîrji, am scris-o în liniștea unei prisăci, avînd în inima mea răsunetul durerii lor.

Psihologia acțională demonstrează că operațiile gîndirii se dezvoltă optim prin procesul acțiunii, acest proces fiind elementul principal pentru dezvoltarea operativității gîndirii. Mai mult decît atît, așa cum susține și demonstrează J. Piaget, „dinamica constituirii proceselor intelectuale, pornind de la acțiune, se prezintă ca un proces didactic de diferențieri, organizări și echilibrări succesive“ [5], iar proprietatea esențială a gîndirii logice este „de a fi operativă, adică de a prelungi acțiunea interiorizînd-o“ [6].

În acest sens sînt concepute numeroase exerciții din manualul de *Lecturi literare* pentru clasa a VII-a. Astfel, la analiza textului *Amintiri din copilărie*, de Ion Creangă, pe lîngă diferite sarcini ce vizează conținutul fragmentului, li se cere elevilor să scoată pe coloane separate cuvintele și expresiile specifice celor din satul natal al marelui povestitor și să scrie în paralel termenii corespunzători din regiunea lor. Rezolvarea acestei sarcini stimulează interesul elevilor pentru cunoașterea valorii stilistice a regionalismelor [7]. De asemenea, printr-o temă suplimentară, formulată de profesor, prin

---

[5, 6] J. Piaget, *Psihologia inteligenței*, București, Editura științifică, 1965, p. 21.

[7] Cf. și Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Probleme ale predării variației regionale în textul literar*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1979, p. 430—435.

care se cere elevilor să alcătuiască propoziții și fraze cu expresiile „de le merge colbul" și „de vă merg petecele", se constată în ce măsură aceștia și-au însușit sensul corect al expresiilor și dacă pot să integreze expresia dată într-un nou context.

Tot în acest manual, sînt folosite cu discernămînt proverbe, zicători, maxime și cugetări, precum și citate din operele marilor noștri scriitori. Pentru a întregi imaginea personalității poetice și culturale a lui Vasile Alecsandri, după ce se încheie analiza poemului *Dan, căpitan de plai* și se prezintă o succintă notiță bibliografică se tipărește în chenar un citat semnificativ din care se desprinde opinia marelui poet cu privire la literatura populară. „*Comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte, de notiţe istorice, de crezuri superstiţioase, de datini strămoşeşti şi, mai cu seamă, de frumuseţi poetice pline de originalitate şi fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere naţională, demnă de a fi scoasă la lumină cu un titlu de glorie pentru naţia română*".

Acest citat are darul de a stimula interesul pentru literatura populară, deoarece aparține unui neobosit culegător de folclor și reprezintă un model de concizie a stilului, sintetizînd într-o singură frază bogăția de valori spirituale a folclorului.

Din cele cîteva exemple, trebuie să reținem că participarea activă a elevilor la învățătură, în cel mai autentic înțeles pedagogic, presupune un schimb reciproc de idei cu profesorii și mai ales, „*angajarea plenară a elevului, cu toate forţele lui, în munca proprie de căutare, descoperire şi însuşire creatoare a cunoştinţelor, procedeelor şi tehnicilor didactice cu sprijinul minim şi discret al profesorilor*" [8].

Este locul să afirmăm cu toată convingerea că un manual modern se caracterizează prin aceea că el este un instrument de lucru care poate înlesni activitatea de descoperire a cunoștințelor de către elevi și care asigură într-o cît mai mare măsură cooperarea la lecție. Realizînd asemenea manuale, am pornit de la ideea că elevii vor considera utilă și necesară „completarea manualului nu numai cu informații suplimentare aduse de profesor, ci și cu date căutate de ei înșiși. Asemenea confruntări, sugerate, facilitate de cadrele didactice, fac să nu se mai pună problema concurenței dintre profesor și manual" [9].

În loc de concluzie, vom menționa doar opinia lui Émile Planchard cu privire la manualul școlar: „trebuie să ofere noțiuni, să contribuie la dezvoltarea gîndirii și să sugereze aplicații utile din ceea ce s-a învățat. De aceea, cartea școlară trebuie să fie, în același timp, un *compendium*, un *syllabus* sau carte de laborator și un manual de exerciții" [10].

[8] Marin Drăguleț, *op. cit.*, p. 152.

[9] Luminița Ghivirigă, *Relația profesor-elevi în perspectiva lecției moderne*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 127.

[10] Émile Planchard, *Cercetarea în pedagogie*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 237.

Literatura și obiectivele educației

DORU SCĂRLĂTESCU

Adevărate locuri comune în studiile de specialitate, sintagme precum „modernizarea învățămîntului", „explozia școlară", „revoluția pedagogică" exprimă, fără îndoială, o realitate a lumii noastre contemporane. Pe de altă parte, în condițiile revoluției științifico-tehnice, fie optimismul excesiv, fie pesimismul au dus la proliferarea în Occident a unor teorii privind diminuarea, limitarea, transferul funcțiilor educative. Apusul „Galaxiei Gutemberg" și zorii „Galaxiei Marconi" prorociți de McLuhen, par să prezideze „declinul" școlii, privită drept cadru instituțional rigid, ineficient, anacronic, oricum, impropriu, după J. Hassenforder, *inovației în învățămînt*, în condițiile asaltului spectaculos al informației la domiciliu și al accentuării funcției educative ale mediului social. În termeni analogi, Abraham Moles, în *Sociodinamica culturii*, rezervă școlii doar sarcina strictă a specializării, socotind hotărîtoare în modelarea spirituală a cetățeanului erei tehnologice acțiunea factorului ambiental (umwelt) și, în special, „impregnarea" cu mass-media. Dar individul însuși — remarcă sociologul francez — resimte situația ca pe o carență a educației, o „disonanță" dintre aceasta și viață.

În societatea socialistă, o *societate educativă* prin excelență, rolul școlii, ca factor de cultură și civilizație, crește considerabil. El nu poate rămîne — cum mai înțeleg unii, printr-o optică simplistă și vulgarizatoare — doar la inițierea profesională, și aceasta redusă adesea la simpla modalitate manufacturieră. Iată, un profesor din Bacău, avansează, într-o formulare categorică, reprodusă de *Revista de pedagogie* într-un număr din 1976, ideea epurării fără menajamente a *educației etice, estetice, fizice* din practica școlară curentă : „Timpul afectat școlii este prea scurt și prea scump pentru a-l irosi în preocupări adiacente educației științifice și tehnologice" ; el cere exilarea lor în zona „loisir"-ului (franțuzismul, menit să mai atenueze prin sonoritate enormitatea propunerii, fiind traductibil, pentru cel care cunoaște cît de cît realitatea școlară prin „ceva care nu există" — ca să folosim expresia lui Marin Preda).

O carență a vechiului sistem de învățămînt era, desigur, ruperea acestuia de cerințele vieții imediate, de practica socială și materială a oamenilor ; de aici, ponderea, uneori cu totul disproporționată, a disciplinelor cu profil umanist, în special filologic, față de cele științifice sau tehnice. Noile realități cer o rediscutare a conceptului de *umanism* : „Noul umanism — spunea

mai demult Tudor Vianu — nu mai poate fi exclusiv literar. Trebuie introdusă și cultura științifică. Nu putem declara umanist pe cel care nu are contact cu științele exacte ale omenirii." Se vorbește azi — tot mai insistent, și pe bună dreptate — de necesitatea educației științifice, politehnice, tehnologice. Pe de altă parte, un anume exclusivism, o supraapreciere a domeniului propriu, printre altele, înțelegerea educației tehnologice mai mult ca un scop în sine și mai puțin ca un *mijloc*, alături de altele și chiar subordonat altora, de formare și perfecționare a ființei umane, apar într-o serie de materiale pedagogice din ultimul timp. Efortul, meritoriu, al unor cercetători de a delimita și defini statutul educației tehnologice este însoțit uneori de tendința constituirii acesteia într-un domeniu aparte, independent de pedagogie și chiar incomodat de aceasta, tendință întîlnită — exempli gratia — într-o serie de articole ale medicului ergonom Vladimir Constantinescu, care crede că „educația actuală pregnant pedagogică cedează teren educației cu funcții determinante în creșterea economică" chiar în subsistemul învățămîntului de cultură generală. Discriminatorii ni se par a fi aserțiunile aceluiași autor privind trecerea culturii umanist-științifice în sfera „modulilor informaționali" și a culturii tehnologice în cea a „modulilor operaționali", în ciuda faptului că valențele formative și creativitatea sînt tot atît de proprii și primei categorii. Eminescu — demonstra odată Mircea Maliță (*Aurul cenușiu*) — poate deveni (desigur, prin acțiune educativă) un concept lucrativ, „instrumental", „modelator", avînd economicitate și randament, un „concept operativ".

Păreri exagerate exprimă și Petre Bărbulescu în prefața la o recentă culegere metodică, editată de *Revista de pedagogie*, în care se face dintr-o componentă educațională (educația tehnologică) un scop suprem, nu numai al învățămîntului de toate gradele, începînd cu grădinița, ci și al întregii dezvoltări umane: „Cheia de boltă a tuturor schimbărilor în condiția umană o constituie atingerea de către societate a vîrstei tehnologice". Tehnologia este, astfel, fetișizată, substituindu-se altor valori cu un grad evident mult mai mare de generalizare, ajungîndu-se la o ciudată răsturnare de ierarhii și criterii: „Tehnologia devine în aceste condiții un limbaj universal. Desenul tehnic, de pildă, are mult mai mare valoare de comunicare decît cuvintele" (!).

Credem că exagerările de genul celor semnalate de noi se explică printr-o oarecare grabă cu care se oferă soluții de modernizare, înaintea aprofundării teoretice a tuturor problemelor, în primul rînd a asigurării unei temeinice baze filozofice, apoi, prin neglijarea unor factori psihologici și pedagogici verificați și validați de tradiția noastră școlară. Desigur, nu „vîrsta tehnologică" reprezintă cheia de boltă a acțiunilor noastre, ci edificarea unei noi societăți și formarea unui om nou, înțeles ca valoare fundamentală și scop suprem al acesteia. Iar acest om, demonstrează atît Al. Tănase (*Cultură și civilizație*) cît și Valter Roman (*Secolul XX — secolul marilor revoluții*) nu poate fi nici „homo technicus", nici „homo oeconomicus", ci „homo humanus". Edenul tehnologic, cel puțin în ipostaza sa capitalistă hiperindustrializată, cuprinde destule capcane și nu puține sînt întrebările pe care și le pun o seamă de gînditori, scriitori și pedagogi contemporani cu privire la evitarea lor. Nici știința și nici tehnica nu-i dau individului

— arată aceştia — sentimentul deplinei securităţi : „Cum va putea această persoană — se întreba Émile Planchard în *Introducerea* sa *în pedagogie* — ca pornind de la anumite noţiuni, să dobîndească deprinderi spirituale, o atitudine mai umană, un stil de viaţă personal, care să o protejeze împotriva ameninţărilor latente pe care le ascunde lumea tehnică în care trăieşte ?"

La rîndul său Jean Thomas, în cartea sa *Marile probleme ale educaţiei în lume*, dădea glas îndoielilor cu privire la civilizaţia maşinistă şi nostalgiei după o existenţă mai conformă cu natura : „Aceste îndoieli [...] şi multe alte semne ne fac să ne gîndim că maşinismul de mîine va trebui să acorde un loc mult mai larg valorilor afective şi morale". Ideea o regăsim la Vasile Pavelcu într-o recentă intervenţie inserată în volumul *A fi educator :* „Credem că este timpul să aprofundăm polul afectiv al învăţării, să elaborăm tehnica învăţării afective şi pragmatice. Cuvîntul de ordine al tuturor celor ce analizează cu luciditate fenomenele contradictorii şi adesea neliniştitoare din societatea contemporană, de care învăţămîntul nu poate rămîne străin, pare să fie : «Înapoi prin ştiinţă, cultură şi artă, la valorile umane fundamentale»".

Din perspectiva obiectivelor majore care stau azi în faţa învăţămîntului, constatăm că statutul disciplinelor umaniste — între ele, al literaturii — trebuie definit cu mai multă hotărîre, locul lor mai bine consolidat, tocmai pentru puternicile lor valenţe educative, pentru marile posibilităţi în formarea şi întărirea trăsăturilor pozitive ale personalităţii umane. Într-o lume inundată tot mai mult de imagini, prin mass-media, de scheme tehnice şi simboluri matematice, cuvîntul are încă funcţii de neînlocuit, subliniate chiar de promotorii noilor teorii ale instruirii (învăţămîntul programat) ; el este, pentru J. Brunner bunăoară, „cel mai puternic mijloc pe care îl avem la îndemînă pentru a opera transformări în lumea exterioară".

Prin caracterul ei „nepractic", literatura iese de sub incidenţa finalităţii imediate a învăţămîntului, reprezentînd o investiţie cu amortisment mai îndepărtat şi mai greu de măsurat (nu apare atît de repede şi de clar beneficiul economic scontat de reforme). Ea este indispensabilă însă acţiunii de modelare umană întreprinsă în şcoală. Literatura — ca disciplină şcolară — este implicată profund în toate obiectele generale ale învăţămîntului românesc, aşa cum apar ele în noua noastră *Lege :* educarea îndatoririlor faţă de muncă, societate şi cauza socialismului şi comunismului ; cultivarea sentimentului patriotic ; dezvoltarea spiritului de unitate şi prietenie cu toţi cetăţenii patriei ; respectarea normelor eticii şi echităţii socialiste ; promovarea sentimentului de solidaritate internaţională. În comparaţie cu alte obiecte de învăţămînt, literatura are avantajul pregnanţei *domeniului afectiv*, ale cărui obiective (sentimente, motivaţii, atitudini, convingeri, deprinderi morale) sînt atinse adesea, cu prioritate, prin medierea acestei discipline. Ea îşi aduce cu succes contribuţia la rezolvarea multor sarcini din *domeniul cognitiv*, îmbogăţit cu componente afective indiscutabile, prin raportarea permanentă a adevărului ştiinţific la interesul uman major. Cunoaşterea unor lumi materiale, societăţi, tipuri umane, psihologii, fapte, experienţe, relaţii, prin intermediul literaturii, este însoţită de factorii de evaluare, de adeziune şi respingere, care fac din această cunoaştere nu un scop în sine, ci un mijloc de promovare umană. Literatura adaugă „neutralităţii" şi „optimis-

mului" datelor ştiinţifice nota de meditaţie şi gravitate care le fac mai profunde, mai umane şi, prin aceasta, mai adevărate. Alături, deci, de fizica atomică, noi trebuie să avem în vedere *Surîsul Hiroshimei*, anatomiei să-i adăugăm *Cîntarea omului* arghezian, istoriei lui Alexandru Macedon, *Monologul în Babilon* al lui Al. Philippide.

Literatura română rezolvă, alături de alte obiecte (muzică, desen), iar la anumite nivele de învăţămînt, preia integral *sarcinile educaţiei estetice*. Cu privire la acest din urmă obiectiv, am avea de făcut cîteva observaţii, cu care şi încheiem însemnările de faţă. Educaţia estetică are, sau ar trebui să aibă, în şcoală şi în lumea contemporană, o importanţă crescîndă, odată cu o anumită „dezangajare" umană. „În viitor — spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu — cred că vom avea nevoie de mai multă muzică, de mai multă poezie, omul va avea mai mult timp liber, va simţi mai mult nevoia îmbogăţirii sale spirituale."

În privinţa studierii literaturii în şcoală, *specificul estetic* rămîne o dimensiune majoră. A-l neglija, înseamnă — cum s-a arătat adesea — a-i refuza statutul de artă. Dar există şi riscul ca, supralicitîndu-l, în activitatea noastră la clasă — aceasta şi ca revers al ştiutelor exagerări sociologizante — să diminuăm importanţa propriei noastre discipline, chiar din interiorul acesteia. Căci obiectivele literaturii române ca *disciplină de învăţămînt* trebuie să fie mai multe şi, oricum, mai pregnant educative decît cele ale literaturii în genere. Or, noi facem adesea efortul de a conferi unei discipline, cum am arătat, prin excelenţă umanistică, trăsături pe care tocmai le imputam ştiinţei şi, în primul rînd, acea obiectivitate rece, indiferentă. În acţiunea noastră pedagogică, abuzul de *tehnică* în abordarea textului, prin folosirea adesea excesivă a perspectivei formalist-structuraliste, însoţită de procedee matematice, grafice, aduce o *uscăciune*, care atinge mai cu seamă fondul ideatic al operei, miezul ei viu, mesajul în ultimă instanţă, esenţa ei profund umană. Nu stăruim asupra argumentelor, foarte serioase, ale *criticii structurale* şi nici asupra atacurilor, tot mai organizate şi mai concentrate în ultimul timp, împotriva acesteia (vezi, de exemplu, *Revista de filosofie*, nr. 1, 1979). Principala obiecţie priveşte „dezideologizarea artei", iar soluţia pare a fi perspectiva hermeneutică, prin care se ajunge de la structură la sens.

Prin activitatea noastră la clasă, elevul trebuie să înţeleagă că esteticul condiţionează opera, dar el n-are valoare de sine stătătoare, ci este, aşa cum arată I. Pascadi recent (*Arta de la A la Z*), o *sinteză* de valori politice, etice, filozofice, cognitive „topite în cvartetul imaginii artistice, astfel încît valenţele axiologice ale omului apar în unitatea lor reală". Opera înseamnă şi epoca şi locul şi omul care au generat-o, de care nu trebuie să facem abstracţie. Mai cu seamă, trebuie să revenim, în manuale şi în practica la catedră, la *vieţile exemplare* ale literaturii şi artei noastre. Miron Costin, Şincai, Bălcescu, Eminescu, Iorga, Luchian, Enescu, Ţuculescu sînt valori umane, modele, exemple de dăruire, abnegaţie, dezinteres personal, spirit de jertfă, patriotism. Învăţăm din izbînzile lor şi din greşelile lor.

Întrebîndu-se ce este studierea literaturii, Jean Onimus vedea în aceasta, pe lîngă un exerciţiu de critică literară şi estetică, „o indispensabilă iniţiere în omenesc" şi „un contact cu sufletul unei naţii şi cu conştiinţa unei epoci". Credem că aceste rînduri, scrise în 1965, îşi păstrează încă actualitatea.

Pe marginea unor articole despre manualele de gramatică a limbii române

ION POPESCU

Despre actualele manuale de gramatică a limbii române pentru clasele V—VIII s-a scris, în ultimii ani, mult și diferit.

Recitind articolele inserate în paginile acestei publicații, am constatat următoarele: *a*) majoritatea autorilor nu cunosc decît parțial și superficial manualele în discuție; *b*) unele articole au fost redactate în grabă, resimțindu-se de lipsa exigenței necesare în asemenea situații; *c*) opiniile sînt uneori atît de contradictorii, încît multe dintre ele nu pot fi luate în considerație; *d*) prea puțini profesori care predau efectiv în clasă și-au exprimat părerea.

Dat fiind faptul că manualele școlare sînt lucrări didactice de largă răspîndire și de mare utilitate, pe care nu este bine să le tratăm cu ușurință, mă simt obligat, ca autor al celor de gramatică pentru clasele V—VIII, să semnalez, deocamdată, unele afirmații eronate, strecurate în articolele în discuție.

Astfel, într-un articol în care autoarea și-a propus să discute despre dozarea cunoștințelor de gramatică în „întregul învățămînt filologic preuniversitar“ [1], obiectiv atins numai parțial și neconvingător, deoarece a luat în considerare numai manualele experimentale pentru clasele a VII-a și a VIII-a, ignorîndu-le pe cele pentru clasele II—VI, precum și studiul gramaticii în diferitele clase ale liceelor pedagogice și de filologie, se fac următoarele afirmații, în totală necunoaștere a manualelor pentru clasele a V-a și a VI-a: „Nu este vorba numai de faptul că nu se studiază numeralele colectiv și fracționar, ci și de faptul că în descrierea flexiunii se mențin caracterizări lacunare, tradiționale. La substantiv, de exemplu, se precizează că femininele au două forme cazuale diferite la singular. *Nu se spune nimic despre faptul că una din aceste forme, cea de genitiv-dativ, este identică cu forma de plural a acestor substantive* (s. n.). În felul acesta nu li se dă elevilor posibilitatea să observe existența grupei substantivelor feminine cu două forme de plural în *uri/e* sau *i* (*treabă*, *vreme*, *mîncare*), grupă despre care evident nici manualul nu spune nimic“ [2].

Autoarea are dreptate atunci cînd sesizează că a fost ignorată o anumită grupă de substantive, de altfel nu singura, deoarece programa școlară

---

[1] Flora Șuteu, *Dozarea cunoștințelor de gramatică*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1976, p. 158.

[2] *Ibidem*.

nu recomandă nici atît cît s-a dat în manual, ci numai recapitularea substantivului prin exerciţii, fără nici o reluare a teoriei [3]. Dacă în manual s-au reluat şi completat succint şi anumite noţiuni necesare elevilor pentru reîmprospătarea cunoştinţelor, aceasta s-a făcut în urma discutării lui cu un număr mare de profesori din Bucureşti, Brăila, Constanţa şi Iaşi, faptul în sine constituind o abatere de la cerinţele programei.

Autoarea nu ştie probabil că, în şcoala generală, gramatica limbii române se studiază după principiul predării concentrice, sistematic, raţional dozate, noţiunile învăţate într-o clasă inferioară reluîndu-se într-una superioară numai prin exerciţii, iar acolo unde este cazul completîndu-se cu strictul necesar, de obicei, tot prin exerciţii. Chiar declinarea substantivelor, care nu s-a studiat nici în clasa a V-a, nici în clasa a VI-a, se recomandă să se predea numai prin exerciţii.

Admiţînd că n-a avut la îndemînă programa şcolară, autoarea avea datoria să verifice, consultînd cel puţin manualele, dacă în celelalte clase s-a spus ceva despre omonimia formelor de genitiv-dativ singular nearticulat la substantivele feminine cu cea de plural, deoarece în manualul de gramatică pentru clasa a V-a (la p. 32 în manualul experimental ; p. 42 în cel revizuit, rămas definitiv) ar fi găsit următoarea precizare : „La genitiv şi la dativ singular, articolul se ataşează la forma nearticulată a acestor cazuri, *care este identică cu cea a pluralului* (s. n.).

o casă — nişte case ; unei case — casei
o curte — nişte curţi ; unei curţi — curţii
o femeie — nişte femei ; unei femei — femeii“ [4].

Aceste noţiuni sînt consolidate prin exerciţii atît în clasa a V-a cît şi în clasa a VI-a, aşa fel, încît în clasa a VII-a ele sînt binecunoscute de toţi elevii. În clasa aceasta, se revine numai acolo unde profesorul constată că se simte încă nevoia repetării lor.

De altfel, această omonimie nu rezolvă diversele situaţii în care se găsesc substantivele cu mai multe forme de plural, inclusiv cea a substantivelor vizate.

Iată şi un alt fragment din acelaşi articol : „Cu privire la fonetică, ar fi fost de dorit să se precizeze statutul de *vocală scurtă* (s. n.) a lui *i* final nesilabic, la care se face referire în exerciţii, dar care prin distribuţie nu concordă cu semivocalele, ilustrate în manual numai prin diftongi“ [5].

Este adevărat că în manualul de clasa a VII-a, la care se referă autoarea, nu s-a spus nimic despre *i* final nesilabic, deoarece despre el s-a vorbit suficient şi cu exemple ilustrative, alese special pentru diferitele lui

[3] Vezi *Programa de limba şi literatura română pentru şcoala generală — clasele V—VIII*, 1975, p. 51.

[4] Pentru formele corecte de genitiv şi dativ singular ale substantivelor feminine articulate cu articolul hotărît, a căror formă, nearticulată la singular este terminată în *ie* în hiat, a se vedea, în acelaşi manual, exerciţiile 8 şi 9 de la p. 34 (manualul experimental) sau p. 45 (manualul revizuit), precum şi exerciţiile 8 şi 9 din manualul pentru clasa a VI-a (p. 23—24 ; respectiv 27—28).

[5] *Loc. cit.*, p. 159.

situații (semivocală sau „element palatal“ [6]), în manualul pentru clasa a V-a (p. 6 — manualul experimental și revizuit). Iată în întregime acest alineat: „De multe ori, *i* de la sfîrșitul cuvintelor nu formează silabă, nici singur, nici cu alte consoane, ci împreună cu o altă vocală și cu alte consoane. Astfel, cuvintele *ai*, *ei*, *pomi*, *fii*, *zori* sînt formate din cîte o singură silabă, iar cuvintele *elevi*, *copii*, *lecții*, *flăcăi* sînt formate din cîte două silabe: *e-levi*, *co-pii*, *lec-ții*, *flă-căi*“.

În legătură cu „statutul de vocală scurtă a lui *i* final nesilabic“, se impune o precizare: *i final nesilabic nu este în nici o împrejurare vocală, nici lungă, nici scurtă, deoarece, dacă ar fi vocală, n-ar mai fi nesilabic* [7].

Afirmații neverificate și discutabile s-au strecurat și într-un articol mai nou, în care autoarea se ocupă de noțiunile de istorie a limbii române incluse în manualul de gramatică pentru clasa a VIII-a — nu în cel pentru clasa a VII-a, cum se afirmă în acest articol (la p. 611) [8].

De la început sînt obligat să fac o precizare. Autoarea are dreptate cînd își exprimă nemulțumirea pentru modul în care se prezintă acest capitol în manualul revizuit — ediția din 1977. Sînt și eu de părere că un capitol atît de important, expediat în cîteva pagini, nu-și poate atinge scopul. De aceea, sper că în viitor se va cădea de acord (ministerul, editura și autorii) să fie scos în întregime din manualul în discuție, urmînd a fi inclus în programa școlară pentru clasa a X-a, clasă terminală a învățămîntului de zece ani generalizat, așa cum se propune și în articolul citat (p. 614).

Înainte de a face și alte precizări, se impune un scurt istoric al problemei. În manualul experimental — ediția din 1976 — capitolul la care se referă autoarea cuprindea următoarele subcapitole — concepute ca lecții de predat în clasă: *Formarea limbii române. Caracterul latin al limbii române. Limba română — limbă romanică. Evoluția limbii române. Limbă națională, dialect, grai. Limbă vorbită, limbă scrisă, limbă literară. Stilurile limbii literare. Limba română — limba noastră*, în total 7 lecții, tratate succint pentru a fi accesibile elevilor clasei a VIII-a, care nu au mai mult de 14 ani. Nu era nici atunci prea mult, totuși satisfăcea mai bine cerințele programei școlare.

De ce s-a mutilat, în 1977, acest capitol, devenit, după revizie, formal, aproape de prisos? Motivul principal l-a constituit apariția programei școlare pentru predarea limbii latine în clasa a VIII-a a școlii generale, care începea cu două lecții despre formarea limbii române și despre locul acesteia între limbile romanice. Pe baza acestei programe, a fost elaborat și manualul nou de limba latină, în care se afirmă: „Predarea limbii latine urmărește să ofere întregului tineret de vîrstă școlară elementele necesare pentru a înțelege

---

[6] Al. Rosetti, *Introducere în fonetică*, București, Editura științifică, 1963, p. 65.

[7] În legătură cu diversele situații ale lui *i* final nesilabic, a se vedea, între altele, și Al. Rosetti, *op. cit.*, p. 58, 61—62, 76; Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, 1954, p. 147; Fulvia Ciobanu, Lidia Sfîrlea, *Cum scriem, cum pronunțăm corect. Norme și exerciții*. București, Editura științifică, 1970, p. 100—102.

[8] Florica Dimitrescu, *Noțiuni de istorie a limbii române*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1978, p. 611—615.

latinitatea limbii şi romanitatea poporului nostru, continuitatea noastră pe aceste meleaguri în procesul formării naţiunii române, apartenenţa noastră la o civilizaţie care stă la baza civilizaţiei moderne universale.

Studierea trăsăturilor fundamentale ale limbii latine va oferi elevilor o bază solidă pentru adîncirea înţelegerii studiului limbii materne, ca şi al celorlalte limbi romanice. Ea va cuprinde elementele de vocabular care stau şi astăzi la baza formării lexicului ştiinţific şi cultural în principalele limbi ale lumii şi unele date de istorie şi cultură, fundamentale pentru înţelegerea culturii actuale. [...] Folosind apoi exemple uşor de înţeles şi importante pentru conţinutul lor, se deduc trăsăturile gramaticale şi se reconstituie modelele lingvistice" [9].

Avînd în vedere faptul că una sau chiar două lecţii cu aceeaşi problematică sînt inserate şi în manualul de istorie pentru clasa a VIII-a, la ambele discipline, aceste capitole fiind predate la începutul anului şcolar, că lexicul şi gramatica limbii latine se discută în decursul întregului an şcolar, în „permanentă comparaţie cu limba maternă pornind de la elementele comune limbii române cu latina" [10], că cele două limbi (latina şi româna) sînt predate de acelaşi profesor, cel de limba română, am socotit necesară simplificarea capitolului în discuţie, mai ales că el este prevăzut a se studia abia la sfîrşitul anului şcolar. Dacă am lăsat totuşi un subcapitol schematic despre formarea limbii române (p. 146—149), m-am gîndit că el ar putea oferi cîteva puncte de reper pentru o lecţie de recapitulare finală a noţiunilor de istorie a limbii române, recapitulare întregită cu alte două lecţii incluse în manual (*Evoluţia limbii române* şi *Limba naţională — limba vorbită, limba scrisă, limba literară*), la care am adăugat o lecţie de educaţie patriotică: *Limba română — limba noastră* (p. 149—152) [11].

Citind şi recitind cu atenţie articolul mai sus menţionat, m-am gîndit cît de interesante şi utile ar fi putut fi constatările şi sugestiile unei specialiste în istoria limbii române dacă, în locul examinării minuţioase, critice, a acelui manual provizoriu, folosit în şcoli pînă la elaborarea noului manual, s-ar fi cercetat cu discernămînt, obiectiv, cu competenţă, manualul de limba latină folosit în şcolile generale încă din toamna anului 1978. Ar fi avut de cîştigat şi profesorii care predau limba latină la clasa a VIII-a şi, probabil, autorii manualului.

În locul acestui studiu util, autoarea face istorie, discutînd despre un manual ieşit din uz cu cel puţin 6 luni înainte de apariţia articolului.

Din citatele reproduse mai înainte rezultă clar că obiectivele fixate de autorii manualului de limba latină pentru clasa a VIII-a coincid cu cele sugerate de autoarea articolului, acelea precedînd sugestiile din articol.

Deoarece nu mi-am propus să polemizez aici cu nimeni, alte propuneri şi sugestii urmează a fi examinate cu ocazia unei eventuale revizuiri a ma-

[9] *Cuvînt înainte*, p. 3—4.

[10] Manualul de limba latină citat mai înainte.

[11] Subcapitolul referitor la dialect şi grai a fost eliminat din motive pedagogice, întrucît nici pînă astăzi lingviştii n-au căzut de acord asupra delimitării noţiunii de dialect.

nualului, în măsura în care ele vor fi utile. Deocamdată, mă simt obligat să justific o așa-zisă „inconsecvență“ [12] în privința locului ocupat de unele definiții (la neologisme, arhaisme, argou, jargon). Oricine a predat cît de cît în învățămîntul de cultură generală știe că există mai multe tipuri de lecții : de comunicare a cunoștințelor, de repetare, de recapitulare, de aplicații etc. În manualele de gramatică — și în cele noi și în cele anterioare lor —, s-a procedat inductiv (de la exemple comentate la definiții) pentru prima categorie de lecții și deductiv (definiții și apoi exemplificările) pentru celelalte. De aceea, la capitolul *Neologisme și arhaisme*, s-au dat la început definițiile, deoarece, aceste noțiuni au fost studiate și în clasele precedente [13]. La fel s-a procedat, pentru același motiv, și la capitolul *Sensul cuvintelor. Sensul de bază, sensul secundar, sensul figurat* (p. 19—20).

Este cu totul eronată afirmația că „la *regionalisme* definiția apare foarte departe, la subcapitolul «exerciții» (p. 12) [14]“. Iată despre ce este vorba. În toate manualele noi de gramatică — cu diversele lor adausuri de fonetică și vocabular — am procedat aproape fără excepție, cînd am tratat lecțiile noi de comunicare a cunoștințelor, plecînd de la unul sau mai multe exerciții, cu întrebările ajutătoare de rigoare, urmate de explicații — mai mult sau mai puțin ample, după caz — pe baza cărora s-au dat definițiile, care adesea, în clasă, sînt formulate de elevi, ținînd seama de faptele de limbă examinate. Așa s-a procedat și la capitolul *Regionalismele* (p. 11—12). Abia după aceea urmează partea aplicativă (*Exerciții de efectuat în clasă* — p. 12—13 și *Exerciții facultative* — p. 13—14). Această precizare este valabilă și pentru capitolul *Elemente de jargon și termeni argotici* (p. 14—15), la care se face aceeași referire în articolul citat (p. 613). Exercițiile la care se referă autoarea nu sînt aplicații la anumite noțiuni predate, ci puncte de plecare pentru explicarea lecției noi, procedeu cunoscut în pedagogia modernă sub denumirea de „învățare prin descoperire“.

Surprinzătoare mi se pare următoarea denaturare a explicațiilor. „Altă deficiență asupra căreia s-ar putea discuta este aceea a definiției *arhaismelor*. Aici se arată că *arhaismele* sînt «cuvinte, expresii sau construcții foarte vechi, *ieșite de mult din uzul limbii*» (s.n.). Credem că asemenea definiție ar trebui să fie nuanțată, din cauză că marea majoritate a cuvintelor de origine latină pe care le utilizăm în limba de toate zilele sînt *foarte vechi*, dar nu au nimic comun cu arhaismele.“ [15] Să nu fi observat autoarea precizarea din definiție : *„ieșite de mult din uzul limbii“* ? Cum se poate împăca această diferență specifică valabilă pentru definirea arhaismelor inclusă în definiția din manual cu vechimea cuvintelor „de origine latină pe care le utilizăm în limba de toate zilele“ ? Nu s-a spus acest lucru în manual. Este discutabilă și afirmația : „Deci nu vechimea caracterizează

[12] *Loc. cit.*, p. 613.

[13] Arhaismele în clasa a VI-a la orele de lectură (A se vedea nuvela *Sobieski și românii*), iar neologismele în clasa a VII-a, la capitolul *Mijloacele externe de îmbogățire a vocabularului* (A se vedea manualul de gramatică și noțiuni de fonetică și vocabular, ediția 1979, p. 26).

[14] *Loc. cit.*, p. 643.

[15] *Loc. cit.*, p. 613—614.

în primul rînd arhaismele, ci şi *non-utilizarea* lor în limba comună" [16]. Dar în manual se specifică destul de clar: „ieşite de mult din uzul limbii". Aceasta înseamnă de fapt „*non-utilizarea* lor".

S-ar putea crede că definiţia dată arhaismelor în manualul de clasa a VIII-a este greşită. Să vedem ce spun specialiştii despre *arhaism*: „Cuvînt, înţeles, expresie a construcţiei din vremuri (mai) vechi ale limbii, nemai-întrebuinţată în limba comună de azi" (DA). „Cuvînt, expresie sau construcţie învechită" (DLRM). „Cuvînt, expresie, construcţie etc. arhaică." (DEX) [17]. „...cuvînt, construcţie, expresie învechită, ieşită din uz" [18]. „Prin arhaisme se înţeleg pe de o parte cuvintele care au ieşit din vocabularul activ al majorităţii vorbitorilor sau chiar din limbă, apoi sînt reintroduse, aproape totdeauna pe calea scrisului, pe de altă parte cuvintele care, fără să fie ignorate de masa vorbitorilor, nu mai sînt folosite decît foarte rar." [19] „Prin arhaisme înţelegem cuvinte şi expresii învechite sau complet ieşite din uz." [20] Toate definiţiile citate aici nu o anulează pe cea dată arhaismelor în manualul de clasa a VIII-a. Dimpotrivă, nuanţările din diversele definiţii consemnate în dicţionare pot fi un argument serios în privinţa relativismului din orice definiţie.

În acelaşi articol se afirmă: „Deşi se discută, în linii mari, *la obiect* (s.n.) noţiunile generale de ILR, nu reiese de nicăieri că *aceste probleme constituie o preocupare ce apare constant în documentele de partid* (s.n.). Concluziile mari asupra originii limbii şi a poporului nostru, desprinse din documentele fundamentale elaborate de partid, ar trebui să se reflecte în conţinutul acestor lecţii, *în forma adecvată cultivării la elevi a sentimentelor patriotice*, a mîndriei naţionale de popor statornic de milenii în *ţinuturile noastre*" [21]. Dar în capitolul *Limba română — limba noastră* se urmăreşte tocmai acest obiectiv. Şi-apoi, dacă „noţiunile generale se discută, în linii mari, *la obiect*" (s.n.), cred că este suficient.

Cred că este inutil să intru în detalii în legătură cu afirmaţia că „nu se vorbeşte nimic despre formarea limbii române, în relaţie cu istoria patriei noastre, pe care elevii din clasa a VIII-a o studiază" [22]. S-a făcut acest lucru la istorie şi este suficient. Oricît de mater studiorum ar fi *repetitio*, abuzul în orice împrejurare, precum şi în cazul acesta, este dăunător.

În alt articol, Ecaterina Măgirescu a denaturat intenţionat [23] explicaţiile date în manualul de clasa a V-a la lecţia *Rădăcină, temă, termi-*

---

[16] *Loc. cit.*, p. 614.

[17] *Arhaic* „(Despre cuvinte, expresii, construcţii). Foarte vechi, ieşit de mult din uz" (DEX).

[18] Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicţionar de neologisme*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1961.

[19] Al. Graur, *Incercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1954, p. 109.

[20] Theodor Hristea, *Introducere în vocabular*, în *Sinteze de limba română*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1972, p. 9.

[21] *Loc. cit.*, p. 612.

[22] *Ibidem.*

[23] *Predarea structurii cuvîntului în gimnaziu*, în *Limbă şi literatură*, vol. IV, 1978, p. 616—622.

naţie (p. 20—21). În manualul revizuit, folosind următorul text, elaborat ad-hoc : „Tatăl meu este *muncitor* la o fabrică de încălţăminte. *A munci* este o plăcere. Numai prin *muncă* putem cîştiga stima oamenilor. *Muncitorimea* obţine tot mai multe succese. Noi învăţăm un marş *muncitoresc*. Vorbim cu toţii deschis, *muncitoreşte*", am stabilit *rădăcina munc-, partea comună* a celor şase cuvinte scrise cursiv. Am stabilit apoi că *-i, -ă* şi *-itor* din cuvintele *munci, muncă, muncitor* sînt *terminaţii*. Este aici ceva inexact ?

Deoarece elevii nu posedă în clasa a V-a, la începutul anului şcolar şi nici mai tîrziu, noţiunea de *sufix*, iar programa nu admite derogări, în special pentru autorii de manuale, am recurs, din considerente didactice, la acea „simplificare", care o uimeşte pe autoarea articolului. Ca atare, am dat următoarea explicaţie : „În cuvintele *muncitorime, muncitoresc, muncitoreşte*, între rădăcina *munc-* şi terminaţiile *-ime, -esc, -eşte* s-a intercalat grupul de sunete *-itor*, alcătuind tema *muncitor-*, din care s-au format aceste cuvinte. Aşa cum se poate observa din examinarea exemplelor date aici, *tema* este alcătuită din *rădăcină* şi *un grup de sunete*" [24].

Să vedem acum cum este interpretată această explicaţie : „Dacă în recunoaşterea *rădăcinii* unui cuvînt elevii nu întîmpină prea mari dificultăţi, studiul *temei* este dificil şi fără vreun rezultat pozitiv. De ce ? *Tema* este prezentată ca «alcătuită din *rădăcină şi un grup de sunete*». Dar, în vreme ce grupul de sunete *-itor* din cuvîntul *muncitor* se spune că ajută la alcătuirea *temei muncitor* [25], grupele de sunete *-itor* şi *-ime, -itor* şi *-esc, -itor* şi *-eşte* din cuvintele *muncitorime, muncitoresc, muncitoreşte* sînt considerate *terminaţie*. Şi în paragraful următor grupul de sunete *-itor* este denumit *terminaţie*" [26].

Da, în substantivul *muncitor-, -itor* nu poate fi numit altfel, deoarece nu se cunoaşte noţiunea de sufix lexical. Nu este însă adevărat că undeva în manual s-ar spune că *-itor* şi *-ime* (adică *-itorime*), *-itor* şi *-esc* (adică *-itoresc*), *-itor* şi *-eşte* (adică *-itoreşte*) ar fi terminaţii. Dimpotrivă, se precizează : „Comparînd cuvintele analizate mai sus, constatăm că nu toate s-au format dintr-o *temă* şi *o terminaţie*. Unele s-au format din *rădăcina munc-* şi *terminaţiile -i, -ă, -itor*, altele din *tema muncitor-* şi *terminaţiile -ime, -ese, -eşte*". Deci, în cazul cuvintelor *muncitorime, muncitoresc, muncitoreşte*, numai *-ime, -esc* şi *-eşte* sînt numite terminaţii, iar *-itor* aparţine temei. Este, cred, destul de clar. Atunci, de ce să denaturăm explicaţiile ? Nu serveşte nimănui acest procedeu.

În acelaşi articol [27] citim : „Deşi programa [28] prevede «Exerciţii : a) de consolidare a cunoştinţelor referitoare la : cuvînt, familie de cuvinte, rădăcină, temă, terminaţie, antonime», *exerciţiile din manual nu au în vedere decît gruparea unor cuvinte în familii de cuvinte şi formarea de familii de cuvinte*" (s.n.). Afirmaţia este inexactă şi neverificată, deoarece, din cele *nouă* exerciţii incluse în manual [29], numai *două* se referă la familia de cu-

[24] Manualul pentru clasa a V-a, p. 20.
[25] În textul din manual : *muncitor-*, nu *muncitor*, ceea ce este cu totul altceva.
[26] *Loc. cit.*, p. 616.
[27] La p. 617.
[28] Este vorba de clasa a VI-a.
[29] La p. 13—15.

vinte [30], într-*unul* [31] se cere să se precizeze sensul anumitor cuvinte, *trei* se referă la antonime, *unul* la cuvintele cu mai multe sensuri, și *două* la întregirea unor propoziții și la structura lexicală a cuvîntului [32]. Iată cum sună exercițiul 6 : „Grupați, pe familii de cuvinte, cuvintele scrise în stînga paginii la exercițiul 5, arătînd rădăcina, tema și terminațiile (acolo unde există fiecare dintre acestea". Este inexactă, deci, afirmația că „exercițiile din manual nu au în vedere decît gruparea unor cuvinte în familii de cuvinte".

Autoarea articolului citat vrea cu tot dinadinsul să ne convingă că, încă din clasa a V-a, este necesar să se studieze structura lexicală și morfologică a cuvîntului. Deși sînt convins că propunerile ei sînt nerealizabile, nu-mi propun să i le resping aici cu argumente psihologice și pedagogice. Deocamdată, se impune o rectificare. În articolul la care ne referim, se critică și faptul că, deși elevii învață în clasa a VII-a despre derivarea cu prefixe și sufixe [33], în manual, la unele exerciții — și se citează expres exercițiile 1 și 2 de la p. 8 — se dau indicații în privința rezolvării exact ca la clasele a V-a și a VI-a. Autoarea încheie : „Elevii se întreabă de ce se mai învață derivarea cu prefixe și sufixe și noțiunea de *temă* dacă sufixele (lexicale) citate mai sus sînt denumite *terminații*" [34]. Sînt sigur că elevii nu-și pun asemenea întrebări, deoarece exercițiile la care se face referirea figurează la prima lecție din clasa a VII-a, lecție în care se recapitulează succint noțiunile de vocabular predate în clasele a V-a și a VI-a, iar exercițiile de la p. 8—10 nu fac altceva decît să consolideze anumite cunoștințe dobîndite în clasele precedente. Noțiunile de sufix și prefix se dau abia la capitolul *Mijloace interne de îmbogățire a vocabularului* (*Derivarea cu sufixe* — p. 15 și *Derivarea cu prefixe* — p. 17), între acest capitol și cel inițial intercalîndu-se două lecții : *Cuvintele polisemantice* (p. 10) și *Paronimele* (p. 13). Or, așa cum se poate constata din consultarea manualului pentru clasa a VII-a (p. 15—30), după predarea derivării se folosesc numai termenii sufix și prefix, nu terminație, ori de cîte ori se cere să se efectueze exerciții referitoare la structura lexicală a cuvîntului. Mă întreb eu, în locul profesorilor, de ce atîta efort din partea cuiva ca să mistifice adevărul și să zdruncine încrederea în aceste manuale, care cred că ar merita mai multă atenție din partea celor care se pronunță cu atîta ușurință despre ele.

Mi se pare ciudat faptul că uneori mi se atribuie intenții străine de preocupările mele în aceste manuale. Astfel, într-un articol interesant despre „contragerea propozițiilor și dezvoltarea părților de propoziție" [35], se face următoarea remarcă : „...manualele introduc exerciții de «înlocuiri» [36] ale unor propoziții sau părți de propoziții nu numai inconsecvent, ci și

[30] Ambele la p. 14.
[31] Exercițiul 1 de la p. 13.
[32] Este vorba de exercițiile 5 și 6 de la p. 15.
[33] *Loc. cit.*, p. 617.
[34] *Ibidem.*
[35] Mioara Avram, *Contragerea propozițiilor și dezvoltarea părților de propoziție*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1978, p. 261.
[36] Ghilimelele de la „înlocuiri" aparțin autoarei articolului, probabil sub influența programei, care, între altele, prevede și exerciții de „înlocuire".

într-un mod care trădează conceperea acestor exerciţii în primul rînd, dacă nu chiar exclusiv, ca un mijloc de ilustrare a principiului teoretic, a asemănărilor şi deosebirilor dintre unităţi sintactice ca propoziţia şi fraza, propoziţia subordonată şi partea de propoziţie şi, mai ales, ca un mijloc de definire a unor subordonate sau de identificare a unor valori" [37].

Nu înţeleg ce este rău în faptul că, în predarea sintaxei frazei, am recurs la *procedeul substituţiei*, apreciat, în mod obiectiv şi cu eleganţă, ca eficient, într-un articol, în care manualele sînt judecate destul de favorabil : „În comparaţie cu manualele anterioare, acestea se disting printr-o preocupare evidentă de îmbunătăţire, de modernizare. În mod deosebit, atrag atenţia varietatea şi noutatea exerciţiilor propuse spre rezolvare, exerciţii ieşind din tiparul analizelor sintactice stereotipe ale manualelor anterioare, unde, fără excepţie, analizele sintactice se reduceau la segmentarea de fraze şi de propoziţii şi, mai ales, la «etichetarea» segmentelor obţinute în conformitate cu o schemă (cu un clişeu) dinainte stabilit. De asemenea, atrage atenţia o nouă organizare a materialului sintactic, în cadrul căruia sintaxa propoziţiei şi sintaxa frazei se întrepătrund. Plecînd de la ideea că elevul trebuie să înţeleagă identitatea de funcţie sintactică dintre părţile subordonate de propoziţie şi propoziţiile corespunzătoare, fiecare propoziţie este examinată prin raportarea la partea de propoziţie care-i corespunde, *folosindu-se*, *cu bune rezultate*, *procedeul substituţiei* — într-un context dat — a propoziţiei subordonate cu partea de propoziţie..." [38]. Este adevărat că în enunţul exerciţiilor n-am folosit verbul *a substitui*, ci pe *a înlocui*, dar nimeni n-ar putea să creadă că autoarea articolului în discuţie n-ar fi ştiut că este vorba de substituire, procedeu pedagogic apreciat de metodicieni şi mult folosit în lingvistica modernă, fireşte la alt nivel şi altfel conceput şi utilizat.

Scopul acestor substituiri a fost în manualele elaborate de mine pur didactic, anume de a înlesni înţelegerea sintaxei frazei prin raportarea fiecărei propoziţii subordonate la partea de propoziţie corespunzătoare. Ţin să precizez că nu este vorba de o inconsecvenţă, aşa cum se susţine în articolul citat, în formularea cerinţelor diferitelor enunţuri, ci de o varietate, care să elimine monotonia rezultată din formularea uniformă a unor exerciţii. Acelaşi raţionament m-a călăuzit şi în folosirea principiului substituţiei în exerciţiile date la diferite capitole.

Deoarece într-unul din articole se afirmă că „analiza rămîne încă procedeul cel mai frecvent de introducere şi fixare a cunoştinţelor gramaticale" [39], părere subiectivă, împărtăşită şi de alţii, se impun şi în privinţa aceasta cîteva precizări. Este adevărat că în manualele mai vechi, chiar în ale mele, folosite în şcoala generală între anii 1962—1974, analiza gramaticală era preponderentă.

---

[37] *Ibidem.*

[38] Gabriela Pană Dindelegan, *Probleme ale predării sintaxei în şcoală*, în *Limbă şi literatură*, vol. II, 1976, p. 362.

[39] Valeria Guţu Romalo, *Morfologia limbii române ca obiect de studiu în învăţămîntul preuniversitar*, în *Limbă şi literatură*, vol. II, 1976, p. 346.

Odată cu elaborarea manualelor pentru clasele V—VIII de după 1974, exerciţiile de analiză gramaticală s-au redus simţitor. Din cele 2275 de exerciţii (mă refer numai la cele incluse la partea aplicativă, nu şi la cele luate ca bază pentru introducerea unor noţiuni noi), analiza gramaticală (totală sau parţială) reprezintă numai 5,9% (133 de exerciţii în cele patru manuale).

Chiar dacă am include în această categorie şi exerciţiile de recunoaştere, de consolidare şi de evidenţiere a unor forme gramaticale, care prin natura şi scopul lor sînt, după părerea mea, din punct de vedere pedagogic, cu totul altceva, analiza n-ar reprezenta decît 41% (944 de exerciţii în care le-am socotit şi pe cele 133 din alineatul precedent). Majoritatea, adică 59% (1.331 de exerciţii), o formează alte categorii de exerciţii : de *problematizare* (15,2%), *învăţare prin descoperire* (2%), *sistematizare* (0,7%), *diferenţiere* (3,4%), *transformare* (0,9%), *substituire* (3,4%), *alcătuire de propoziţii şi de fraze* (10%), *compunere* (3,4%), *stilistică* (3,6%), *ortografie* (8,1%), *ortoepie* (4,3%), *punctuaţie* (3,4%), *folosire a dicţionarelor* (1,3%), *folosire a „Îndreptarului ortografic, ortoepic şi de punctuaţie"* (3,4%), *structurale* (1%).

Pentru aplicaţii şi introducerea unor noţiuni noi, s-au folosit 1.339 de texte, repartizate astfel : din literatura beletristică — 796 (59,8%), elaborate de autor — 455 (33,65%), ştiinţă, tehnică, administraţie — 71 (5,25%), presă — 15 (1,12%).

Deoarece cred că nu mai sînt necesare alte concluzii, ţin să fac o singură remarcă. În numeroasele articole inserate în paginile acestei publicaţii, vizînd direct sau indirect manualele de gramatică pentru clasele V—VIII, s-au făcut multe observaţii, unele juste, altele nu, s-au dat sugestii interesante, nu toate acceptabile, însă s-a pierdut din vedere esenţialul : *elevul* cu particularităţile lui de vîrstă (generale şi individuale), deşi aceste manuale au fost elaborate în exclusivitate pentru elevi.

Apărarea și cultivarea limbii române în Banat, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea

PETRU OALLDE

1. Examinînd climatul cultural românesc din Banat, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, trebuie să constatăm, mai întîi, caracterul său profund angajat, în sens național. Întreaga mișcare culturală bănățeană (ca și cea ardeleană) se circumscrie luptei naționale. Scopul general al tuturor manifestărilor spirituale a fost, desigur, formarea și dezvoltarea conștiinței naționale : „Cultura națională e conștiința națională, iar pentru înfiriparea ei trebuie o educație națională" [1]. Contribuția culturii românești din Banat la formarea și educarea conștiinței naționale s-a concretizat, în etapa respectivă, în cîteva direcții (orientări) constante, care vizau apărarea și conservarea elementelor celor mai specifice ale caracterului național : „caracterul național se manifestă în limbă, în modul de gîndire și simțire, în datinile și moravurile, în tradițiunile și idealurile naționale, în poesia și industria națională, în portul național și în altele" [2]. De aceea, cultura națională „are să conserve, să cultive și unde e de lipsă să nobileze toate elementele naționale ale vieții poporului" [3]. Din acest punct de vedere, lupta românilor bănățeni pentru apărarea și cultivarea limbii s-a impus ca o necesitate obiectivă a *întregii* mișcări culturale, a fost — altfel spus — *o direcție principală de manifestare a mișcării culturale românești din Banat.* În forme și cu mijloace variate, au acționat pentru apărarea și cultivarea limbii române *toți* factorii culturali principali ai epocii : școala, mișcarea corală și cea teatrală, cartea, presa și bisericile românești. Prin urmare, lupta pentru limbă (simultană, adesea, cu lupta pentru apărarea altor bunuri spirituale românești) s-a desfășurat cu deosebită intensitate, într-un larg front de rezistență și fortificare națională.

2. Legătura între *limba națională* și *existența națională* era foarte limpede înțeleasă și foarte clar exprimată în mediul cultural al Banatului,

---

[1] *Tribuna* (Arad), IX (1905), nr. 57, p. 1.
[2] *Foaia diecesană* (Caransebeș), XVII (1902), nr. 36, p. 1.
[3] *Ibidem.*

de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru [4]. În 1891, de pildă, un profesor din Caransebeş scria că : „Limba este semnul de căpetenie prin care dobîndeşte espresiune individualitatea omului, respective a poporului..." [5]. În 1895, învăţătorul Sofronie Liuba, din Măidan, constată de asemenea că „un popor numai după limbă se poate cunoaşte şi dejudeca mai bine..." [6]. Calitatea limbii ca element distinctiv (definitoriu chiar) al conceptului de popor, legătura dintre limbă şi fiinţa naţională — sînt aspecte despre care dr. Dimitrie Cioloca scria, în 1906 : „Noţiunea «popor» este strîns condiţionată de limba sa. Limba este criteriul cel mai infailibil pentru existenţa unui popor. Nici una nu poate exista fără cealaltă" [7]. Urmarea ideii este că : „Această legătură e atît de intimă, încît unui popor poate să-i lipsească la început vreunul din elementele necesare culturii sale, limba însă niciodată" [8]. Iată deci cum intelectuali bănăţeni (fără să fi fost ceea ce, astăzi, numim lingvişti) au înţeles relaţia limbă-popor (naţiune). Rigoarea ştiinţifică a conceptelor se conjugă perfect cu utilitatea şi eficienţa lor în planul imediat al luptei naţionale. Lupta pentru limbă devine astfel în Banat (sau şi în Banat) o forţă motrice deosebit de eficace în cadrul luptei naţionale : „limba întotdeauna ne-a insuflat puteri noi de viaţă şi de rezistenţă" [9]. Esenţialul este că între existenţa noastră naţională şi apărarea (conservarea) limbii se aşază, mereu, un justificat semn de egalitate : „limba a fost cel mai puternic element al existenţei noastre naţionale ; limba, apărată timp de 18 veacuri contra viscolelor şi calamităţilor, ne-a scăpat de pieire" [10]. În acest context, aş considera că îndemnul rostit de Emanoil Ungureanu, în 1904, la Timişoara, sintetizează crezul unei întregi generaţii de luptători pentru drepturi naţionale : „acum, dacă voim să trăim, şi să trăim pe acest pămînt, unde au trăit şi strămoşii noştri, trebuie să zicem : să ne păstrăm şi apărăm limba..." [11].

3. Fără îndoială că şcoala românească a constituit — mai mult decît oricare alt factor — pîrghia cea mai puternică în lupta pentru afirmarea limbii române. Cum, marea majoritate a şcolilor româneşti din Banat erau şcoli confesionale, adică şcoli cu o relativă autonomie organizatorică, era cu totul firesc ca tocmai astfel de şcoli să ofere mediul cel mai prielnic de cultivare şi apărare a limbii. De altfel, în opoziţie cu şcolile de stat (comunale), însăşi existenţa şcolilor confesionale se putea justifica, în primul rînd, prin funcţia de conservare şi fortificare naţională a şcolilor respective : „ştiut este

[4] De fapt, lupta bănăţenilor pentru apărarea şi cultivarea limbii române, ca parte integrantă a luptei naţionale, începe într-o etapă cînd însăşi lupta naţională a românilor înscrie primele ei manifestări. Legătura dintre limbă şi naţiune (limba fiind înţeleasă ca o trăsătură definitorie a naţiunii) a fost exprimată de mai toţi învăţaţii bănăţeni, începînd cu epoca luministă. Să reţinem două exemple : *„limba şi naţia cu acelaş paş păşesc"* (Paul Iorgovici) ; *„limba şi naţiunea sînt legate într-olaltă în modul cel mai intim"* (Eftimie Murgu).

[5] *Foaia diecesană*, VI (1891), nr. 38, p. 1.

[6] *Ibidem*, X (1895), nr. 28, p. 1.

[7] *Ibidem*, XXI (1906), nr. 28, p. 1.

[8] *Ibidem*, XXII (1907), nr. 3, p. 3.

[9] *Ibidem.*

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem*, XIX (1904), nr. 37, p. 3.

că şcoalele confesionale sînt scutul nostru, iară cele comunale mormîntul nostru" [12]. Datorită acestei foarte strînse relaţii dintre lupta naţională şi şcoală („existenţa unei naţiuni atîrnă de la şcoala sa" [13]), limba română era aşezată, în mod obiectiv necesar, în „centrul întregului învăţămînt poporal" [14]. Cu alte cuvinte, limba română, ca obiect de învăţămînt, ocupa locul central în procesul de instrucţie şi educaţie din şcolile româneşti bănăţene: „Cel mai însemnat obiect de învăţămînt [...] este limba română. Şcoala noastră, cu caracterul ei românesc, trebuie să se dovedească de atare. De aceea, [...] cunoştinţele limbii române să se predea în toată estenziunea lor" [15]. Limba română însă, ca obiect principal de învăţămînt, era constituită, de fapt, din trei „discipline": *scrierea*, *citirea* şi *gramatica*. (La acestea se mai adăugau *compunerile* şi *exerciţiile verbale* şi *de memorizare*.) Iată, aşadar, tot atîtea posibilităţi de afirmare a limbii române în şcoală. Evident că, din punctul de vedere al luptei naţionale, pe băncile şcolii trebuiau formaţi buni vorbitori, buni cunoscători ai limbii naţionale, apţi să reziste, mai apoi, la presiunea oficială de deznaţionalizare. Or, în astfel de condiţii, limba română trebuia însuşită, încă din anii de şcoală, nu numai corect, ci şi foarte temeinic. Prin urmare, *scopul* predării limbii române nu putea fi străin de nevoile imediate ale afirmării naţionale. De aceea, în numeroase împrejurări, învăţătorii bănăţeni au pledat pentru ideea de a preda limba română în aşa fel încît, evitînd teoretizările abstracte, elevii să-şi formeze, mai ales, deprinderi *practice* de exprimare orală şi scrisă. În 1902, de exemplu, învăţătorul George Dragoescu, din Oraviţa, formulează următoarele cerinţe (recomandări), privind predarea limbii române:

Pentru *citire*: *„Grijeşte de la început ca elevul să cetească în ton firesc, neforţat şi cu logica recerută* [necesară, n.n.] *anume, ca cetirea să aibă influenţă nu numai asupra minţii, ci şi asupra inimii."*

Pentru *scriere*: *„Aibi de grijă ca literile să aibă formă estetică! Decopieri multe folosesc! Mai mult stilizează decît gramatizează!"*

Pentru *gramatică*: *„Deprinderi gramaticale şi nu mai mult gramatică! Regulele abstracte şi seci şi distincţiunile minuţioase de gramatică nu promovează deloc vorbirea şi scrierea corectă; aceea va fi de lipsă ca să se reducă la minimum necesar!"*

În fine, cu privire la *„exerciţiile verbale şi memoriale"*: *„Cugetare profundă, judecată ageră, corectă, limbaj frumos şi curat..."* [16].

O sistematizare a concepţiilor despre scopul predării limbii române în şcoală o datorăm lui George Cătană, învăţător în Valeadeni: „De ce să înveţe elevul regule gramaticale seci şi fără nici un rost [...]. Nu acesta este scopul gramaticii în şcoala poporală; nu, adevăratul scop al gramaticii în şcoala poporală este: a) Ca elevul să ştie ceti bine, în ton firesc, neforţat şi cu logica recerută. Cetirea să aibă influinţă asupra inimii şi a minţii copilului. b) Ca elevul să ştie scrie frumos caligrafic, observînd regulele ortografice de lipsă şi semnele de interpuncţiune. c) Ca elevul să fie în stare

[12] *Ibidem*, II (1887), nr. 10, p. 4.
[13] *Educatorul* (Oraviţa), II (1910), nr. 9, p. 155.
[14] *Foaia diecesană*, X (1895), nr. 15, p. 4.
[15] *Educatorul*, II (1910), nr. 9, p. 156.
[16] *Foaia diecesană*, XVII (1902), nr. 17, p. 4.

a-şi pune pe hîrtie ideile sale, ori a le espune prin grai viu, cu înţeles, aşa ca să fie pricepute de toţi. Aici înţeleg stilistica practică, căreea i s-a dat prea puţină atenţiune. Acesta este adevăratul scop al limbei materne în şcoala poporală..." [17].

Trebuie însă subliniat faptul că şcoala a constituit cel mai eficace factor de apărare şi de cultivare a limbii, nu numai fiindcă aici, în şcoală, obiectul principal de învăţămînt era limba română, ci şi pentru că, *în totalitatea ei*, şcoala a fost un asemenea mediu. Vreau să spun că nu numai prin gramatică, scriere, citire etc. s-a acţionat pentru apărarea şi cultivarea limbii, ci la *toate* obiectele de învăţămînt s-a urmărit, în final, acelaşi scop : însuşirea temeinică a limbii române literare, generalizarea ei. „Deprinderile în vorbire şi cugetare — scria, în 1897, un învăţător — trebuie să se facă în toate ramurile de învăţămînt." [18] Dar, şcoala fiind factorul principal de cultivare a limbii, implicit, învăţătorul devenea *modelul* prim de vorbitor, de cunoscător al limbii. Ca model de limbă pentru elevi (şi nu numai pentru elevi), învăţătorul trebuia să aibă în vedere mai multe *cerinţe* şi să se conformeze acestora. Mai întîi, i se pretindea învăţătorului să manifeste *conştiinciozitate*, *exigenţă* şi *perseverenţă* în instruirea elevilor : „Şcoala, al cărei învăţător e conştiu de chemarea sa, încă de la început nu va tolera nici cea mai mică eroare în vorbirea şcolarilor, ci îi va îndrepta necontenit..." [19] În al doilea rînd : „Învăţătorii să se folosească la propunere de limba scrisă [adică: literară],esprimînd corect vorbele" [20]. În al treilea rînd : „Învăţătoriul să se ferească de cuvinte cu mai multe înţelesuri şi de frase goale. Copilul trebuie la fiecare cuvînt al învăţătoriului să ştie ce are de cugetat" [21]. În al patrulea rînd : „numai atunci va avea influinţă asupra simţului limbistic al elevilor, dacă însuşi educatorul vorbeşte o limbă literară lipsită de orice particularităţi dialectale" [22]. Pe scurt, deci : „Vorbirea trebuie să fie esemplară. Vorbeşte învăţătoriul în şcoală logic, corect şi cu accent curat — vorbesc şi copiii astfel" [23].

Sînt numeroase mărturiile vremii care atestă convingător faptul că eforturile şcolii bănăţene şi ale slujitorilor ei nu au rămas fără roade. Generaţii de elevi au învăţat limba română literară, bănăţenii rezistînd (şi ei) cu succes politicii oficiale de deznaţionalizare. Se poate spune că, în epoca respectivă, în Banat, şcoala românească era cu adevărat „sanctuarul în care se cultivează limba" [24], era „cetatea în care nu numai că se păstrează ce avem noi mai scump, [...] limba noastră, dar în ea se făureşte şi viitoriul neamului nostru" [25].

4. Subordonată luptei naţionale, mişcarea teatrală bănăţeană a fost un fenomen cu largi dimensiuni de masă. Din statisticile vremii (îndeosebi

---

[17] *Ibidem*, XIX (1904), nr. 32, p. 4.
[18] *Ibidem*, XII (1897), nr. 34, p. 2.
[19] *Educatorul*, I (1909), nr. 6, p. 125.
[20] *Foaia diecesană*, VIII (1893), nr. 28, p. 6.
[21] *Ibidem*, XIII (1898), nr. 49, p. 3.
[22] Cf., supra, nota 19.
[23] *Foaia diecesană*, XV (1900), nr. 52, p. 7.
[24] *Ibidem*, XXI (1906), nr. 28, p. 1.
[25] *Ibidem*, III (1888), nr. 8, p. 6.

cele publicate de *Familia* şi în anuarele S.T.R.), rezultă că în Banat s-au organizat cele mai numeroase spectacole de teatru din Transilvania. „Nicăieri — citim în *Drapelul* — nu s-a jucat atîta teatru românesc, ca la noi, în Bănat, la oraşe şi la sate.“ [26] Înţeles ca şcoală de educaţie şi luptă naţională, teatrul românesc din Banat era firesc să acţioneze, prin mijloacele sale specifice, pentru apărarea şi cultivarea limbii române: „Teatrul naţional, — se scria în 1898 — tocmai fiindcă este naţional, are să cultive şi limba naţională“ [27]. Lupta pentru apărarea şi cultivarea limbii, în cadrul mişcării teatrale, era — în primul rînd — o chestiune de repertoriu şi, desigur, era şi o chestiune de interpretare, de rostire scenică. Repertoriul „teatraliştilor“ bănăţeni era alcătuit după criterii ce vizau lupta naţională: *„Piesele noastre teatrale [...] trebuie să fie scrise în o limbă bună şi curată românească şi trebuie să fie naţionale în accepţia largă a cuvîntului“* [28]. În circuit scenic a intrat astfel o gamă largă şi diversificată de piese de teatru (şi poezii) româneşti, aparţinînd atît scriitorilor din Moldova şi Muntenia, cît şi celor din Transilvania şi Banat. Preferinţele se îndreptau către Vasile Alecsandri (poetul şi dramaturgul), dar, nu de puţine ori, în programul spectacolelor au figurat: Eminescu (poezii patriotice şi erotice), Bolintineanu, Bolliac, Gr. Alexandrescu, Anton Pann, Vlahuţă, Caragiale etc. Dintre scriitorii Transilvaniei, cel mai solicitat era Iosif Vulcan, mai cu seamă ca dramaturg, iar dintre poeţi: Coşbuc, Goga, Iulian Grozescu, Victor Vlad Delamarina ş.a.

La apărarea şi cultivarea limbii, teatrul a contribuit însă şi prin ceea ce ţine de arta interpretării: „Datoria diletanţilor noştri este să se nisuiască [străduiască] din răsputeri a vorbi şi propaga de pe scenă o limbă bună, frumoasă şi corectă“ [29]. Interpreţii şi spectatorii rămîneau cu mare profit în urma spectacolului de teatru: „Atît diletanţii înşişi, cît şi publicul are să înveţe limbă corectă şi frumoasă din aceste representaţiuni“ [30]. În rezumat, efectul spectacolului de teatru (inclusiv recitările) asupra interpreţilor şi spectatorilor era următorul: „vorbire corectă şi curgătoare, pronunţare frumoasă, dicţiune“ [31]. De fapt, în întreaga perioadă la care ne raportăm, mişcarea teatrală bănăţeană era concepută (şi s-a manifestat) ca un factor de apărare şi cultivare a limbii: „prin atari representaţiuni teatrale să contribuim la cultivarea limbii şi îndeosebi la generalisarea limbii literare române“ [32].

5. În spaţiul cultural al Banatului de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, circulaţia cărţii (fie ştiinţifică, fie, mai ales, literară) şi a presei româneşti a fost deosebit de intensă, atît în mediul urban, cît şi în cel rural. În 1903, de exemplu, ziarul *Poporul român*, din Budapesta, scria cu admiraţie: „Sunt şi la noi sate, mai ales în Bănat,

[26] *Drapelul* (Lugoj), XIII (1913), nr. 119, p. 1.
[27] *Tribuna poporului* (Arad), II (1898), nr. 74, p. 2.
[28] *Drapelul*, II (1902), nr. 112, p. 3.
[29] *Ibidem*, nr. 113, p. 2. În epoca pe care o investigăm, *diletant* nu avea nuanţa peiorativă de astăzi, ci avea sensul de „artist amator, neprofesionist“.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*.
[32] Cf., supra, nota 27.

unde [...] poporenii, din cîştigul ce-l au, abonează foi, cumpără cărţi folositoare..." [33]. În 1914, *Foaia Orăviţii* constata, la modul retrospectiv, o realitate identică: „Cartea a străbătut pînă în coliba cea din urmă, tînări şi bătrîni se întrec a ceti foi şi cărţi lor potrivite..." [34]. Fără a mai insista asupra cauzelor (de ordin naţional şi cultural), care au determinat şi întreţinut interesul bănăţenilor pentru cartea şi presa românească, şi fără a ne mai opri asupra modalităţilor de contact cu acestea (biblioteci, librării, abonamente, colportaj etc.), să reţinem totuşi că *fenomenul lecturii* a avut, în Banat, mari dimensiuni, cuprinzînd categorii sociale şi de vîrstă foarte diverse. Să mai notăm, de asemenea, că preocuparea pentru cartea (şi, firește, presa) românească s-a constituit într-o cerinţă obiectivă, cu importante implicaţii educative: „Să luăm bine sama ce cărţi dăm în mînile tineretului, căci cartea ne poate fi şi prietin şi duşman..." [35].

Din punctul de vedere al luptei pentru apărarea şi cultivarea limbii, rolul cărţii şi al presei a fost covîrşitor. De altfel, în conştiinţa bănăţenilor era foarte activă ideea că însuşirea limbii literare este, mai cu seamă, rezultatul lecturii: „Limba literară nu se făurește prin gramatici, ci o alcătuiesc acele talente, cari scriind, prind din sînul naţiunei lor ideile [...], le îmbracă în haina cea mai potrivită firei individuale a poporului, pentru care sînt vărsate în formă literară. Astfel de scrieri servesc apoi ca modele [...] şi nu este şcoală mai bună întru formarea unui stil natural şi, drept aceea, frumos, decît cetirea şi studierea acestor fel de exemple" [36]. Nu alta a fost şi atitudinea faţă de rolul presei: „Că limba şi firea română [...] se conservă la noi cu atîta tenacitate, avem să mulţămim în prima linie ziarelor noastre" [37]. Faţă de acele periodice deficitare din punctul de vedere al limbii, poziţia bănăţenilor a fost cît se poate de categorică: „Foaia însă carea să scrie într-o limbă greoaie sau chiar nepricepută [...] aceea nu umple nici un gol, fără dimpotrivă, ea este numai spre împedecarea progresului şi spre paguba societăţii" [38]. De bună seamă că, în acţiunea de apărare şi cultivare a limbii, succesul cărţii şi presei româneşti s-a datorat nu numai intensităţii circulaţiei (difuzării) acestora [39],

[33] *Poporul român* (Budapesta), III (1903), nr. 51—52, p. 15.
[34] *Foaia Orăviţii*, I (1914), nr. 31, p. 1.
[35] *Foaia diecesană*, XVII (1902), nr. 39, p. 5.
[36] *Ibidem*, III (1888), nr. 22, p. 5.
[37] *Tribuna* (Arad), IX (1905), nr. 57, p. 2.
[38] *Foaia diecesană*, III (1888), nr. 6, p. 6.
[39] Există numeroase mărturii ale vremii care probează convingător intensitatea difuzării presei româneşti în Banat. Să reţinem un exemplu din 1897: „comuna Vrani, mică în asemănare cu altele, este una dintre cele mai inteligente şi naţionale; foile naţionale nu-i lipsesc niciodată; tineretul din Vrani ţine abonate şi citeşte: *Dreptatea*, *Foaia de duminecă*, *Foaia poporului*, *Tribuna*, *Tribuna poporului*, *Vulturul*, *Vatra*, *Familia*, *Foaia literară*, *Gazeta Transilvaniei* ş.a. ş.a. foi române". (*Dreptatea*, Timişoara, IV (1897), nr. 132, p. 3.) Dintre alte exemple posibile, să mai notăm că, în 1908, în comuna Răcăşdia existau abonamente la 18 periodice în limba română. De pildă, la *Tribuna* din Arad — 15 ex.; la *Poporul român* din Budapesta — 200 de ex.; la *Cucu* şi *Foaia ilustrată* — 15 ex. etc. (Cf. Gh. Jurma, *Presa şi viaţa literară în Caraş-Severin*, Reşiţa, 1978, p. 46.) Dar adevărul este că, în afară de presa politică sau literară din Ardeal şi Banat, în satele şi oraşele bănăţene găsim adesea presă românească provenită de peste munţi: *Convorbiri literare*, *Sămănătorul*, *Viaţa românească* etc. (Opinii despre presa literară de peste munţi, la Vasile Loichiţă, *Ceva despre mişcarea noastră literară mai nouă în regat*, Caransebeş, 1972, 22 p.)

ci — poate în şi mai mare măsură — *orientării lecturii*. În acest sens, putem constata că, şi din punctul de vedere al limbii, erau preferate, în primul rînd, operele scriitorilor pe care astăzi îi numim *clasici*, în frunte cu Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale etc. A existat, aşadar, o orientare fermă a bănăţenilor spre junimismul literar. Şi aceasta fiindcă se simţea nevoia unor modele de limbă literară elevată: „Să alergăm dar la Junimea cînd ne trebuieşte modelul unei forme, al unei limbi alese şi frumoase, să imităm limba frumoasă a junimiştilor..." [40]. (Un asemenea îndemn datează din anul 1886.) Treptat însă interesul bănăţenilor se extinde şi asupra altor scriitori, din generaţii diferite. Edificatoare — şi cuprinzătoare — sînt, în această privinţă, recomandările lui George Cătană, din 1909: „Cele mai de seamă lucrări ale scriitorilor noştri vechi şi noi, precum operile lui Alecsandri, Alecsandrescu, Bălcescu, Bolintineanu, Creangă, Anton Pann, Caragiale, Adam, Ioan şi Zacharie Bârseanu, Bassarabescu, Beldicean, Caraivan, Gârleanu, Nicu Gane, Iorga, Slavici şi îndeosebi operile lui Coşbuc, Goga, Iosif, Vlahuţă, Agârbiceanu, Sadoveanu şi Sandu Aldea..." [41]. Scrierile acestora (şi ale altora, firește) erau solicitate — şi nu în ultimul rînd — pentru limba lor: „o limbă frumoasă şi dulce, o limbă curată şi neaoşă românească" [42]. Prin urmare, dacă bănăţenii s-au menţinut, în condiţii istorice vitrege, în contact permanent şi nemijlocit cu limba română literară, aceasta se datoreşte, în mare măsură, cărţii şi presei româneşti.

6. Biserica română (ortodoxă şi unită) din Banat, ca şi cea din Ardeal, era serios periclitată în existenţa ei de politica oficială de deznaţionalizare. Urmarea a fost că, luptînd pentru propria apărare, biserica română lupta, implicit, împotriva deznaţionalizării românilor. În etapa respectivă, se putea, aşadar, afirma că: „Bisericile noastre române sunt parte integrantă a cauzei noastre naţionale." [43] Cele două biserici (mai ales ortodoxă) dispuneau de o anumită *autonomie* în cadrul statului austro-ungar. Tocmai această autonomie a fost intens utilizată de români în cadrul luptei naţionale: autonomia confesională a constituit un bun „refugiu" al elementului naţional din calea persecuţiilor oficiale. (În Banat dominantă era biserica ortodoxă.) În cadrul luptei naţionale, rolul principal al bisericilor a constat, îndeosebi, în susţinerea materială şi în organizarea şcolilor confesionale. Dar, nu de puţine ori, amvonul însuşi era transformat în tribună de propagandă naţională. În *acest* context trebuie înţeleasă şi contribuţia bisericilor româneşti din Banat la apărarea şi cultivarea limbii române. Prin urmare, biserica a acţionat pentru apărarea şi cultivarea limbii *în mod indirect*, prin şcolile confesionale, dar, în acelaşi timp, ea a constituit un mediu prielnic de afirmare a limbii române. Scopul principal al cultivării limbii române în (şi prin) biserică a constat în ceea ce am putea numi apărarea caracterului popular al limbii: „Una însă nu ne este permis a pierde din vedere. Pînă acum limba poporului a fost şi limba bisericii..." [44]. Căr-

[40] *Foaia diecesană*, I (1886), nr. 9, p. 6.
[41] *Ibidem*, XXIV (1909), nr. 20, p. 5.
[42] *Ibidem*.
[43] *Drapelul*, II (1902), nr. 118, p. 1.
[44] *Foaia diecesană*, III (1888), nr. 41, p. 3.

ţile de cult, mai ales, trebuiau retipărite într-o limbă ferită, pe cît se poate, de artificii neologice, spre a le asigura astfel accesibilitatea: *„la retipărirea cărţilor bisericeşti să nu ne îndepărtăm de limba care o vorbeşte şi o înţelege poporul, [...] şi la transcrierea acelora cu litere latine să ne ferim de neologisme...“*.

Un aspect care ar putea părea de mai mică importanţă (dar care, în epoca respectivă, a fost obiect de aprige dispute), l-a constituit combaterea acţiunii oficiale de maghiarizare a numelor de persoană ale românilor. În 1895, Academia de ştiinţe din Budapesta întocmeşte o listă de echivalente maghiare pentru o serie de nume frecvente la români. (De exemplu: *Vidor* pentru *Bucur*; *László* pentru *Vlad*; *Virág* pentru *Florea* etc.[45].) Scopul, limpede urmărit, era deznaţionalizarea românilor, şi pe această cale. Slujitorii bisericii româneşti însă întocmesc şi ei liste de nume proprii, care *nu pot fi „traduse“* în limba oficială. Astfel, în 1895, *Foaia diecesană* din Caransebeş publică o asemenea listă, destul de cuprinzătoare, de nume de botez *„îndatinate la poporul nostru şi cari nu se pot traduce în alte limbi“* [46]. (De exemplu: *Aureliu, -a, Florin, -a, Laura, Lucian, Mihnea, Persida, Romulus, Sidonia, Stana, Teodora* etc.) Unii preoţi din parohii alcătuiau, de asemenea, liste de nume „intraductibile“ [47].

7. În lupta bănăţenilor pentru limbă, factorii principali care au acţionat în sensul apărării şi cultivării limbii române (şcoala, teatrul etc.) s-au confruntat, permanent, cu numeroase dificultăţi determinate de existenţa unor *condiţii obiective nefavorizante*. Între acestea, *politica oficială* de deznaţionalizare a constituit (în Banat, ca şi în Ardeal) pericolul principal în afirmarea limbii române. Mai ales după 1867, odată cu realizarea compromisului dualist, politica oficială de deznaţionalizare a românilor s-a înteţit prin toate mijloacele. Într-o astfel de situaţie, afirmarea limbii române era constant împiedicată, nu numai în şcoală (printr-o serie de legi ostile, care au culminat cu Legea lui Apponyi, din 1907), ci şi mai în toate domeniile vieţii publice: „de la 1868 încoace, pas cu pas, [oficialitatea] ne-a tot confiscat la drepturi [...]. Aşa ne-a scos limba din viaţa justiţiară, ne-a interzis advocaţilor apărarea la barou în limba noastră, ne-a şters dreptul limbei în afacerile publice, ne-a ştirbit autonomia bisericească prin legea din 1879 despre şcoalele poporale, legea din 1883 despre şcoalele medii, prin legea despre asilele de copii, prin legile bisericeşti etc. etc.“ [48]. Trebuie subliniat însă faptul că oricît de nocive au fost măsurile oficiale de deznaţionalizare, totuşi acestea n-au putut opri procesul istoric firesc, obiectiv, de afirmare naţională a românilor. „Forţa publică ne poate răpi toate drepturile, ne poate înfunda în temniţe [...], dar un lucru nu poate: a ne impune cu forţa o conştiinţă naţională străină de noi“ [49]. Lupta pentru apărarea şi cul-

[45] *Ibidem*, X (1895), nr. 49, p. 1.
[46] *Ibidem*, nr. 42, p. 6.
[47] La biserica ortodoxă din Gîrlişte, de pildă, se mai păstrează şi astăzi o astfel de listă de nume, destinate „pruncilor de naţiunea română“, întocmită în 1895 de preotul Eliseiu Drăgălina.
[48] *Drapelul*, I (1901), nr. 25, p. 1.
[49] *Ibidem*, nr. 65, p. 1.

tivarea limbii române, ca parte integrantă a luptei naţionale, a putut fi de asemenea stînjenită, adesea foarte acut, dar n-a putut fi oprită de nimeni: „Limba nu şi-o lasă poporul. [...] Întru apărarea ei s-a ridicat întreaga fiinţă românească“ [50]. Realitatea este că, la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, lupta pentru limbă se situează, în Banat, pe primul plan al luptei naţionale: „Toate timpurile şi-au avut deviza lor. Deviza timpului nostru, pentru noi, este dezvoltarea limbii...“ [51].

8. Desigur că, din punctul de vedere al apărării şi cultivării limbii române, influenţa limbilor străine n-a constituit un pericol de dimensiunile celui venit pe cale oficială. Totuşi, o anumită „presiune“ lingvistică străină (cu caracter local, mai ales) putea fi stînjenitoare în calea afirmării limbii române literare. Îndeosebi, în rîndul unor intelectuali bănăţeni, influenţa limbii germane n-a rămas fără consecinţe negative: „Limba germană a fost la noi, ca şi în Bucovina, limba cultă de conversaţie. Cunosc o sumă mare de fruntaşi bănăţeni cari şi azi mai uşor vorbesc şi scriu nemţeşte, decît româneşte...“ [52]. Faţă de această realitate, s-a dezvoltat în Banat o acţiune pozitivă de combatere a „străinismelor“ în limbă (fie germane, fie de altă provenienţă), adică a barbarismelor, a elementelor de jargon, a neologismelor inutile. Rolul principal revenea, firesc, şcolii: „Îndeosebi astăzi, şi în viitor, şcoala română va avea să lupte cu puteri îndoite pentru curăţirea limbajului poporal de [...] influienţa limbelor străine...“ [53]. Se înţelege, desigur, că nimeni nu s-a pronunţat împotriva neologismelor utile, care desemnau noţiuni „pentru care lipseşte cu totul în limba noastră cuvîntul adecvat“ [54]. Tot astfel, nimeni nu s-a opus însuşirii limbilor străine, în sensul lărgirii orizontului de cunoaştere.

9. Preocuparea bănăţenilor pentru cultivarea limbii române, pentru generalizarea limbii literare, a fost cu atît mai intensă, cu cît mediului lingvistic local îi este caracteristică o mai mare bogăţie şi diversitate de particularităţi: „Pe întreg rotogolul românesc — scria Ilarie Chendi — nu există o provincie [...] cu dialecte mai specifice şi mai înţorţonate de particularităţi ca Bănatul“ [55]. Bănăţenii însă erau conştienţi de faptul că zestrea dialectală locală nu trebuie lăsată să acţioneze în opoziţie cu limba literară unică: „ar urma, după un timp oarecare [...] că locuitorii de aceeaşi naţionalitate, dintr-o parte a ţării, să vorbească o limbă cu totul diferită de a locuitorilor de aceeaşi naţionalitate, dar din altă parte“ [56]. (Din acest punct de vedere, literatura dialectală bănăţeană nu trebuie interpretată, deci, ca un fenomen de opoziţie faţă de limba literară, ci drept un fapt artistic.) Ca şi în alte împrejurări, combaterea deprinderilor dialectale s-a realizat, în primul rînd, prin acţiunea şcolii: „şcoalele noastre urmăresc acest scop, a

[50] *Renaşterea* (Caransebeş), III (1907), nr. 14, p. 1.
[51] *Educatorul*, II (1910), nr. 9, p. 155.
[52] *Drapelul*, I (1901), nr. 16, p. 2.
[53] *Educatorul*, I (1909), nr. 6, p. 126—127.
[54] *Foaia diecesană*, VI (1891), nr. 40, p. 2.
[55] *Ibidem*, XVI (1901), nr. 32, p. 3.
[56] *Educatorul*, I (1909), nr. 6, p. 125.

învăța o pronunțare corectă, lipsită de particularisme regionale" [57]. Misiunea școlii nu a fost deloc ușoară, deoarece elevul, cum e și firesc, „aduce cu sine o mulțime de expresii dialectale locale", pe care „le-a însușit în casa părintească..." [58]. În aceste împrejurări, „învățămîntul limbei materne este factorul principal care dă învățătorului cea mai bună ocazie de a delătura [înlătura] dialectele locale" [59]. Acțiunea începută în școală era, desigur, continuată și de ceilalți factori culturali ai epocii [60]. Concluzia este că în raportul limbă literară-dialect bănățenii optau pentru primul termen : „știut este și aceea că un popor atunci este mai înaintat în cultură, dacă graiul literar [...] a înghițit diferitele dialecte..." [61].

10. De bună seamă că lupta pentru apărarea și cultivarea limbii române în Banat, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a fost un fenomen mai complex decît l-am putut prezenta în cele de mai sus. Oricum, la capătul acestor însemnări, se impun cîteva sublinieri :

a. Lupta bănățenilor pentru apărarea și cultivarea limbii române a fost *o necesitate obiectivă* a luptei naționale, a corespuns scopurilor și sarcinilor acestei lupte, între care — și nu în ultimul rînd — se înscrie *conservarea și fortificarea* elementului național, formarea și dezvoltarea *conștiinței naționale.*

b. În condiții adesea defavorabile, în opoziție cu politica oficială de deznaționalizare, lupta bănățenilor pentru limbă s-a constituit în *direcție principală* de manifestare *a întregii* mișcări culturale românești din Banat. Prin acțiunea conjugată a unor factori multipli (școală, teatru etc.), lupta pentru apărarea și cultivarea limbii române a dobîndit, în Banat, un larg și profund *caracter de masă.*

c. Militînd pentru generalizarea limbii române literare, bănățenii au adus o contribuție importantă la apărarea unității spirituale a *tuturor* românilor. Lupta pentru unitatea limbii era luptă pentru unitate națională : „Ne-a învățat istoria neamului nostru că mult avem să mulțămim unității limbii române ; să nu o periclităm" [62].

d. Se cuvine subliniat și faptul că, în lupta lor pentru apărarea și cultivarea limbii naționale, bănățenii nu au opus limba română altor limbi, nu au fost animați de sentimente de ură sau de șovinism. Nici chiar față de limba oficială nu au manifestat asemenea atitudini. O autoritate a vremii, dr. Valeriu Branițte, spunea în 1907 : *„Noi nu urîm limba maghiară, nu*

---

[57] *Drapelul*, II (1902), nr. 113, p. 2.
[58] Cf., supra, nota 56.
[59] *Ibidem*, p. 127.
[60] De pildă, în cadrul mișcării teatrale. Cu titlu de exemplu, voi consemna o luare de atitudine combativă față de un spectacol din 1898 : „Piesa representată [...] e scrisă în limba literară, cu toate acestea, diletanții noștri vorbeau în graiul nostru provincial..." Concluzia : „O greșeală aceasta — care jignește mult simțul estetic al publicului." Și, mai cu seamă : „în viitor să se pună mai mare temei pe limbă..." *(Tribuna poporului*, III (1898), nr. 74, p. 2.)
[61] *Educatorul*, I (1909), nr. 6, p. 126.
[62] *Foaia diecesană*, III (1888), nr. 43, p. 3.

suntem duşmanii limbii maghiare, dar înainte de toate ne iubim limba maicei..." [63]. Ceea ce, de altfel, este cu totul firesc.

e. Nu trebuie nici să se înţeleagă cumva că orizontul lingvistic bănăţean s-ar reduce doar la acţiunea de masă a şcolii, teatrului etc. pentru apărarea şi cultivarea limbii. Adevărul este că, în epoca respectivă, au fost elaborate în Banat (sau de bănăţeni) lucrări lingvistice propriu-zise şi au fost dezbătute probleme de limbă, uneori la un nivel superior. Este, de exemplu, cazul lui Simeon Mangiuca[64], „membru onorar" al Academiei Române, sau al profesorului Iosif Popovici[65], o preocupare lingvistică majoră fiind şi pledoaria bănăţenilor pentru ortografie *fonetică* în scrierea limbii române.

f. Se poate, deci, aprecia — la modul general — că, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, a existat în Banat un viguros front lingvistic, pe linia celor mai valoroase tradiţii luministe şi paşoptiste de apărare şi cultivare a limbii române.

[63] *Lupta* (Budapesta), I (1907), nr. 78, p. 5.

[64] Cf. Simeon Mangiuca, *Daco-romanische Sprach- und Geschichtsforschung*, Oraviţa, 1891, 238 p. Vezi şi M. M. Deleanu, *Contribuţii la cunoaşterea activităţii lingvistice a lui Simeon Mangiuca*, în *Studii de limbă, literatură şi folclor*, Reşiţa, vol. III, 1976, p. 217—248 ; Doina Babeu, *Activitatea lingvistică a lui Simeon Mangiuca*. Rezumatul tezei de doctorat, Timişoara, 1978, 26 + XIII p.

[65] Cf. Iosif Popovici, *Scrieri lingvistice*, Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi indice de Maria Purdela-Sitaru şi Livia Vasiluţă, Timişoara, Editura Facla, 1979, 316 p. Vezi şi Al. Graur, *Iosif Popovici*, în *România literară*, XII (1979), nr. 32, p. 9.

Neacșu Alexe — *in memoriam*

MIHAI VORNICU

La 10 septembrie 1979 s-a stins viața profesorului Neacșu Alexe, membru al Societății de științe filologice, colaborator al publicației *Limbă și literatură*. Vechiul dascăl de „română", personalitate marcantă în corpul profesoral bucureștean, a lăsat o îndoită operă : cea scrisă — nu întinsă, fiindcă n-a tipărit decît ceea ce a trecut prin rigoarea selecției unui spirit exigent cu sine ; cea didactică — monument ridicat pe nesimțite, de-a lungul a patru decenii de catedră.

Se născuse la 20 noiembrie 1909, în comuna Luciu, jud. Ialomița, din părinți săraci. După cursuri liceale la Brăila, vine la Universitatea „Mihăileană" din Iași spre a studia matematicile și își descoperă dintr-o dată altă vocație, audiindu-l pe Ibrăileanu ; la 19 februarie 1934 obține licența în „filologie modernă, specialitatea «limba și literatura română»" cu „mențiunea «cu laudă» (șase bile albe)". Pe cîți elevi nu-i va fi întors apoi el însuși de la interesul pentru științele pozitive spre preocupări filologice ? Prestigiul profesorului se transferă fascinant asupra domeniului și decide calea discipolului.

Cariera didactică, Neacșu Alexe și-a început-o în 1936, tot la Iași, ca asistent la catedra de filologie romanică, de unde peste doi ani se mută la Universitatea din București. Ca multora din generația sa, războiul i-a oprit drumul științific firesc : n-a dus la capăt doctoratul început în 1939, sub îndemnul lui Cartojan. Demobilizat, și-a urmat activitatea universitară ; în decembrie 1949 era șef de lucrări la catedra de literatură română modernă și contemporană, iar din 1948 — și colaborator extern la Institutul de lingvistică. Paralel, preda în învățămîntul liceal, căci susținuse examenul de capacitate în 1937 (principal — română, secundar — franceză). Un proces-verbal de inspecție din 1946 se încheie astfel : „[Neacșu Alexe] este un profesor cu distinsă pregătire didactică și profesională, și, datorită acestor însușiri, reușește să facă foarte frumoase și interesante lecții cu elevii, cu admirabile

rezultate". Din 1950, funcționează numai ca profesor de liceu, la „D. Cantemir" (1947—1951), „V. Alecsandri" — fostul „Liceu clasic mixt" (1951—1962), apoi la „N. Bălcescu", pînă la pensionare, în 1972 ; ultimele cursuri i le-au ascultat elevii Liceului „I. L. Caragiale", în 1975. Principiile didactice și le lămurise de la început. Într-un articol publicat în 1946, expunea ideea „coborîrii de la catedră", spre a-i cunoaște pe elevi, fiindcă profesorul este nu „vehicul de cunoștințe", manual, ci „mai întîi educatorul" (*Apropierea de elevi*, în *Viața sindicală*, 21 dec. 1946). Așa a fost ca dascăl, și calificarea profesională a urcat la treapta de sus : gradul II în 1969, gradul I în 1971.

Spirit metodic, activ și aplicat, Neacșu Alexe s-a manifestat pe toate planurile. A ținut conferințe la atenee populare și la radio, lecții deschise pentru I. P. C. D., comunicări la ședințele cercului pedagogic, a condus comisia metodică de limbă română, a făcut parte din conducerea sindicatului profesorilor. În publicistică, a debutat după absolvirea facultății, la Iași, în grupul revistei antifasciste *Manifest ;* articolul *Menirea intelectualilor* arată o ideologie socială limpede democratică : „Punînd aportul lor intelectual — prețios și necesar — în slujba nu a minorității bogate și puternice, ci a majorităților sărace și exploatate, ei pot contribui la efortul comun, menit să rezolve toate problemele, inclusiv aceea a intelectualilor, care-și vor putea desfășura munca și talentul în cele mai bune condiții economice și sociale" (*Manifest*, nr. 6, 1935). În ani, a colaborat cu studii și recenzii literare ori științifice la *Arhiva*, *Sociologia românească*, *Viața românească*, *România liberă* etc. A fost între autorii manualelor de istorie a literaturii române în perioada 1947—1953. În *Limbă și literatură* i-au apărut analize literare la texte din Arghezi, Rebreanu, Geo Dumitrescu și două studii ilustrînd înclinații constante pentru stilistică : *Preocupări metodologice în reliefarea valorii prezumtivului trecut și a viitorului anterior* (1972 ; contribuție importantă și originală, lucrare de referință în problemă) și *G. Călinescu despre unele valori ale timpurilor verbale* (1976). În intimitate era și poet : scria versuri lirice, de sentiment „trăit", pe care s-a abținut să le tipărească. Căci opera sa mare sînt elevii săi. Ca Horațiu, profesorul *„non omnis moritur"*. Personalitatea și știința discipolului poartă ascuns chipul magistrului. Aici stă înțelesul adînc al școlii : generații de profesori și generații de elevi, ajunși și ei profesori, trec înainte, urmașilor, valorile umane neschimbătoare și sentimentul culturii. În acest șir uriaș e locul de veci al lui Neacșu Alexe.

Dintr-o scrisoare adresată profesorului Alexe de Paul Everac :

„La treizeci de ani de la absolvirea liceului, dețin încă în mine, activă, prezența acelor rari dascăli care mi-au înnobilat simțirea, mi-au rafinat gustul, mi-au însămînțat statornicele neliniști ale spiritului și au făcut din conduita lor superior pedagogică punct de referință

pentru conduita mea și a noastră în fața vieții. Acești dascăli sînt cu noi, în noi, sînt familiarii tuturor gesturilor noastre spirituale. Astăzi, cînd fiul meu absolvă la rîndul său liceul, simt de datoria mea să vă comunic că ați fost în casa noastră o prezență, una din cele rare, capabile să determine admirație și entuziasm [...]. Nu v-am văzut niciodată la față, stimate profesor Alexe. Dar v-am simțit operînd în mintea și sensibilitatea fiului meu Emil Constantinescu acele subtile mutații, acele revoluții tăcute pe care numai harul e capabil să le săvîrșească. [...] Cu atît mai bucuroși sîntem atunci să descoperim, prin excepție, marea vocație de educator, pe cel sau cei ce transformă cultura în fapt de conștiință, nu într-o sumă informațională. Cu atît mai fericiți sîntem să le putem strînge mîna acestor oameni și să le spunem: mulțumesc pentru tot ce ați făcut pentru copiii noștri! Le-ați dat sufletul ideilor. E supremul dar. În memoria foștilor mei dascăli, a foștilor mei profesori de limba română, între care și propriul meu tată, permiteți-mi să omagiez în d-voastră [...] tradiția cea mai bună a școlii românești, formatoare de suflete, și să vă asigur de întreaga mea recunoștință și considerație".

București, 2 iunie 1972 Paul Everac

RECENZII

DIM. PĂCURARIU

Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română

Bucureşti, Editura Cartea românească, 1979, 398 p.

Format în şcoala clujeană a învăţatului D. Popovici, autoritate de mare prestigiu, profesorul Dim. Păcurariu aducea de la primele sale studii de istorie literară o informaţie meticuloasă, în măsură să lumineze obiectul cercetării din unghiuri multiple. La *metoda* maestrului de la Cluj, vom raporta — pentru a sublinia profilul lucrărilor lui Dim. Păcurariu — orientarea spre sinteze, acestea indispensabile pentru degajarea lineamentelor unei culturi, şi deschidere spre comparatism, tehnică favorizată, printre altele, de stagii la aşezăminte universitare franceze şi austriece. Fără să excludă din sfera atenţiei alte epoci, Dim. Păcurariu este în primul rînd un explorator al secolului al nouăsprezecelea (D. Bolintineanu, Ion Ghica, A. Odobescu), elaborînd monografii, dînd la lumină pagini inedite, făcînd operă de istoric literar în sensul riguros al noţiunii. De menţionat, de asemenea, un volum de *Studii şi evocări* (1974), iar în colaborare cu francezul Claude Pichois *O carte şi şapte personaje* (1976), ambele denotînd aceeaşi solidă informaţie, stimulatoare în latura exegetică. Cel mai valoros studiu e însă unul recent, *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română*, în care se aprofundează şi se amplifică datele unei lucrări mai vechi : *Clasicismul românesc* (1971). De la început trebuie spus că, împreună cu sinteza despre preromantismul românesc întreprinsă de Mircea Anghelescu şi cu cea a lui Paul Cornea despre *Originile romantismului românesc*, cartea lui Dim. Păcurariu contribuie substanţial la dezbaterea unor probleme privind fizionomia şi personalitatea respectivelor curente la noi. Toate acestea, se înţelege, continuă studiile lui D. Popovici despre *Literatura română în epoca luminilor* sau se interferează cu *Romantismul românesc* al aceluiaşi istoric literar.

De vreme ce nu putem vorbi de un clasicism românesc cu doctrină proprie, cu baze teoretice cristalizate lent, atît obiectul cercetării cît şi periodizarea ridică obstacole, în discuţie intrînd nu un *curent*, ca de pildă în literatura franceză, ci anumite orientări, fie difuze, fie capricioase, a căror înregistrare a tentat, în timp, în proporţii felurite. Dacă G. Călinescu se menţinea în eseul *Clasicism, romantism, baroc* (1945) la consideraţii generale, în perspectivă europeană, în vederea ierarhizării unor *Impresii asupra literaturii spaniole*, dacă tot el, definind altă dată *Sensul clasicismului*, pornea de la realităţi mondiale, iar alţii au abordat aspecte speciale, încercările de sinteză şi sistematizare s-au lăsat aşteptate. În amplul studiu al lui Dim. Păcurariu sînt reluate critic principalele date bibliografice despre *clasicism* — concept, viziune, metodă — provenind de la exegeţi străini şi români, după care,

procedînd la delimitarea fenomenului clasic, se urmăresc *ecourile* acestuia în literatura română. Remarcabile sînt paginile de cercetare erudită, constituind grosul volumului şi demonstrînd o lectură nouă a literaturii române premoderne şi moderne, privirea mutîndu-se de la scrierile originale la traduceri, urmărind începuturile teatrului românesc, operele unor retori şi prefeţe caracteristice. Cum începuturile literaturii române moderne coincid cu efloreşcenţa romantismului francez, era normal ca experienţele neo-clasice de la noi să se asocieze — la Heliade, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi, Alecsandri şi alţii — tendinţelor romantice. Modul în care interferenţele s-au afirmat la principalii exponenţi formează obiectul capitolului *Paşoptism sau între clasicism şi romantism*. În practică, o latură domină, Heliade, de pildă, fantast, grandilocvent, înclinat spre viziuni paradoxale, fiind cu precădere romantic, în timp ce Alexandrescu e structural clasic, iar Negruzzi se apropie de un anumit echilibru. Era, poate, mai indicat ca succintul capitol final, *Clasicismul folclorului*, să fie plasat aici, pentru motivul că „duhul naţional", afirmat la *Dacia literară* şi promovat în epocă, stă sub semnul impulsurilor istorico-folclorice. Că spiritul clasic răspunde unor nostalgii ale umanităţii către armonie şi perfecţiune, tentaţii vizibile la unii romantici, ca şi la realiştii din epoca lui Eminescu, iată un interesant motiv de dezbatere, în centrul atenţiei stînd — pe lîngă Eminescu — dinamicul Caragiale, „un realist cu năzuinţe clasice", Duiliu Zamfirescu şi alţii. Un comentariu sumar, de o pagină, ar fi meritat Calistrat Hogaş, contemporanul acestora, pentru a ilustra, ca la Odobescu, substratul parodic al aluziilor clasiciste.

De o evidentă noutate sînt unele observaţii din penultimul capitol, *Tendinţe clasice în literatura secolului XX*, printre cei citaţi fiind M. Dragomirescu, E. Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Liviu Rebreanu, Ion Pillat, Ion Barbu, iar dintre scriitorii în viaţă Marin Preda, Ştefan Augustin Doinaş, Ion Brad şi alţii. Fiind vorba de *tendinţe* şi nu de altceva, coeficientul de clasicitate e, se înţelege, cît se poate de variabil. Neliniştitul Arghezi e, practic, un duh inclasabil. Ce persistă oare din clasicism la Ion Barbu după etapa debutului ? deşi poetul face apologia clasicismului. În ce măsură frenezia ostenită de atîta zbucium interior, la Blaga, lasă loc geometriei clasice ? În ce priveşte clasicismul lui Marin Preda, rămînem iarăşi în domeniul aproximaţiilor. De o disciplină şi chiar de o structură clasică dispunea sonetistul Mihai Codreanu — acesta necitat. Dar fiindcă în materie de departajări ca acestea e greu de hotărît, rămîne ca autorul să mediteze la personalităţi ca N. Iorga (care-i lăuda pe clasici), la Perpessicius şi Pompiliu Constantinescu, la V. Voiculescu şi alţii. Scrisă ea însăşi cu o reală preocupare de echilibru, de ordine şi măsură, ultima lucrare a lui Dim. Păcurariu, *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română*, e o contribuţie solidă, incitantă şi cu totul utilă.

CONSTANTIN CIOPRAGA

DAN MĂNUCĂ

Argumente de istorie literară

Iaşi, Editura Junimea, 1978, 207 p.

În diferite culturi, în care monografiile au ajuns o instituţie prosperă, sectoare distincte ale istoriei literare se ocupă cu corijarea, uneori pedantă, dar perfect îndreptăţită, a amănuntelor. Aşa se explică faptul că, într-o literatură ca cea franceză, cercetători pasionaţi de detaliu (un Émile Henriot ar fi exemplul frapant) au putut

umple volume întregi cu corecții de amănunt și cu erudiție bonomă, apreciate de un cerc restrîns. Al său *Courrier littéraire* (două volume, Paris, 1959, ed. nouă) nu este altceva decît o suită impresionantă de note care sfîrșesc, totuși, prin a oferi o nouă imagine asupra anumitor epoci, cum ar fi secolul trecut.

Pînă de curînd, asemenea opere de erudiție ar fi fost, în cazul literaturii române, abuzive : cercetarea autorilor esențiali se bazează încă pe monografii învechite, anumite curente literare sau epoci nu au încă nici o sinteză în ultimii ani etc. Totuși, progresele notabile ale istoriei noastre literare pot fi măsurate și după interesul cu care se citește astăzi o carte precum cea a lui Dan Mănucă, *Argumente de istorie literară*. Apariția ei nu mai pare bizară, iar contribuțiile de detaliu pe care le fixează sînt foarte binevenite. Și, pentru a continua paralelismul început, am putea spune *(mutatis mutandis,* firește) că această carte reprezintă un soi de „courrier littéraire" incipient, cam în genul celui pe care Émile Henriot l-a intitulat *Courrier littéraire du XIX-ème siècle. Les Romantiques* (Paris, 1953).

Fără îndoială că, în cartea lui Dan Mănucă, contribuția strict documentară este cea mai importantă : o gramatică tradusă de comisul Ionică Tăutul, înrudirile neașteptate între Volney și același Ionică Tăutul — mai bine zis influențele scriitorului francez asupra omului politic român ; un articol tardiv și necunoscut al lui I. Maiorescu *(Ion Maiorescu și o prezentare ignorată a României);* un roman francez de duzină despre Moldova *(Primul roman francez cu personaje românești);* toate aceste fapte nu schimbă în nici un fel perspectiva fundamentală asupra secolului trecut, dar nuanțează imaginea noastră asupra anumitor autori.

Cele mai interesante studii se referă, așa cum era de așteptat, la documente inedite, la manuscrise cercetate pentru prima oară atent sau la obscure articole de ziar — valorificate, toate, în chip realmente inteligent : grupajul de contribuții închinate lui Ionică Tăutul sau lui Titu Maiorescu constituie exemplele cele mai fericite. Alte „precizări" documentare (inedite, ce-i drept) sînt însă insignifiante : dacă nu ar fi legate de numele lui Alecsandri, aproape toate documentele comentate la capitolul *Vasile Alecsandri* (p. 70—88) ar constitui doar argumente peremptorii pentru cei care încearcă să ridiculizeze istoria literară.

Însă Dan Mănucă face dovada faptului că cercetarea arhivistică în sens strict nu constituie unica sa vocație. O dovedesc studiile ce deschid și încheie volumul de față. Într-adevăr, *Critica literară românească între 1840—1867,* reluînd lucruri cunoscute, arată un talent sintetic notabil și o interesantă capacitate de reformulare a adevărurilor știute. Informația hiperabundentă servește excelent această contribuție concentrată. La fel se întîmplă cu glosele privitoare la ideologia junimistă, veritabilă redistribuire fină a accentelor și prezentare pe alocuri polemică a mentalității societății *Junimea* (cf. studiul *Addenda junimistă);* modestia aproape inhibitivă a autorului îl face să nu tragă toate concluziile din observațiile subtile pe care le formulează. De altfel, cunoștințele sale cu privire la Titu Maiorescu și ambianța maioresciană (vezi articolul mai puțin cunoscut al lui Titu Maiorescu, din 1866, dezgropat și analizat în studiul *Dificila cale spre cumpănire)* par profunde și pasionante, îndreptățind speranțe pentru o viitoare sinteză în materie.

Dacă mai adăugăm stilul pur, adecvat obiectului, al acestor studii de sinteză, putem aștepta cu încredere viitoarele contribuții ale lui Dan Mănucă și putem, mai ales, să sperăm că zelul său arhivistic va fi subordonat, în cele din urmă, ideilor generale.

MIHAI ZAMFIR

Dicţionar de literatură română. Scriitori, reviste, curente [1]

Coordonator: DIM. PĂCURARIU
Bucureşti, Editura Univers, 1979, 432 p.

Asistăm, în ultima vreme, la o adevărată avalanşă a dicţionarelor. Fenomenul este îmbucurător pentru o cultură ce tinde să devină enciclopedică, dar şi îngrijorător în măsura în care o largă proliferare a lor ar duce la efecte contrarii. În mai puţin de zece ani, au apărut peste douăzeci de dicţionare, ilustrînd diverse domenii ale ştiinţelor filologice. Avem în prezent trei sau patru dicţionare de terminologie literară, două ediţii ale *Dicţionarului de literatură română contemporană* al lui Marian Popa, dicţionare de lingvişti, de folclor şi de folclorişti, de etnografie, de cuvinte călătoare, de pseudonime, de pronunţare a numelor proprii străine, de rime, de neologisme, un mic dicţionar enciclopedic, un dicţionar şcolar, un dicţionar al artiştilor plastici şi altul muzical. În mai puţin de un an, au văzut lumina tiparului patru dicţionare de literatură română, elaborate de cercetători ai institutelor şi universităţilor din Bucureşti, Cluj-Napoca şi Iaşi, pe care le citãm în ordinea apariţiei: *Mic dicţionar de scriitori*, *Dicţionar cronologic de literatură română* [2], *Dicţionar de literatură română* şi *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, a cărui apariţie a prilejuit o interesantă dezbatere care a avut loc la Iaşi în zilele de 7—8 decembrie 1979.

Dicţionarul de literatură română, coordonat de prof. univ. dr. doc. *Dim. Păcurariu*, are în vedere mişcarea literară în toată întinderea ei, de la origini şi pînă în zilele noastre, cuprinzînd, după cum rezultă din subtitlu, trei domenii importante, şi anume: scriitori, reviste şi curente, la care s-ar putea adăuga: societăţi culturale şi literare, tratate sumar şi uneori incomplet. Autorii menţionaţi pe copertă au beneficiat de temeinice monografii de scriitori semnate de Eugen Lovinescu despre Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu şi C. Negruzzi, G. Ibrăileanu despre Al. Vlahuţă, G. Călinescu despre M. Eminescu şi I. Creangă. Între anii 1950—1970, numărul lucrărilor de acest gen a crescut într-o aşa măsură, încît evidenţa lor ar trebui să figureze în orice dicţionar de literatură română.

Au urmat, în ultimul deceniu al secolului nostru, monografii de reviste şi ziare literare, din seria instrumentelor de informare, a bibliografiilor complete, la care se referea în 1961 Tudor Vianu [3]. La sfîrşitul anului 1968 a apărut *Presa literară românească. Articole-program de ziare şi reviste. 1789—1948*, ediţie în două volume, note, bibliografie şi indici, lucrare cu caracter antologic şi de informare. Cercetători ai Institutului de istorie literară „G. Călinescu" au publicat, sub îndrumarea şi coordonarea lui Paul Cornea, Ovidiu Papadima şi Marin Bucur, volume consacrate unor reviste lite-

[1] Autorii dicţionarului sînt: *Paul Cornea, Florin Manolescu, Pompiliu Marcea, Valentina Marin-Curticeanu, Dumitru Micu, Dim. Păcurariu, Al. Pezderka, Marian Popa, Eugen Simion, Dan Simonescu, I. V. Şerban* şi *Elena Zaharia-Filipaş*.

[2] Vezi, recenzia acestui dicţionar în *Limbă şi literatură*, 1979, vol. IV, p. 454—457.

[3] „Lipsa unei bibliografii complete, în orice specialitate a ştiinţei, întîrzie cercetarea şi o menţine la un nivel mai prejos de ţintele pe care aceasta şi le propune. Mai ales în domeniul ştiinţelor istorice şi filologice, identificarea izvoarelor constituie condiţia fundamentală a cercetării, deoarece în aceste ştiinţe cunoaşterea textelor ocupă locul şi rolul destinat în alte ramuri ale ştiinţelor, de metodele observaţiei şi ale experimentării." (Vezi T. Vianu, *Bibliografia literaturii române ca instrument de valorificare*, în *Studii şi cercetări de bibliologie*, an. IV, 1961, p. 89.)

rare românești. Bibliotecile centrale universitare din Iași și București au elaborat indici de reviste, care să-i scutească pe cercetători de a răsfoi colecțiile publicațiilor mai vechi, dintre care unele incomplete sau deteriorate. În ultimele două decenii, critici și istorici literari au pus la îndemîna profesorilor lucrări consacrate principalelor curente: clasicism, iluminism, romantism, realism, simbolism, poporanism, semănătorism, gîndirism, modernism și avangardism.

În acest context nou, *Dicționarul de literatură română* prezintă 654 de scriitori, dintre care 601 scriitori români, 33 scriitori de naționalitate maghiară și 20 scriitori de naționalitate germană, 60 de reviste în limba română, 5 în limba maghiară și 6 în limba germană. Este evident efortul autorilor — și în special al coordonatorului — de a oferi publicului informații selective în sens larg, incluzînd, alături de „scriitori de primă mărime..., numeroși alții, care, prin creația lor, au contribuit la îmbogățirea peisajului literar, la întregirea fizionomiei unei epoci sau a unui curent" (Dim. Păcurariu, *Cuvînt înainte*, p. 7).

Nu discutăm aici criteriile ce au stat la baza elaborării *Dicționarului de literatură română*, unele analizate de N. Manolescu (*România literară*, 13 decembrie 1979 [4]), și nu împărtășim concluziile pesimiste ale recenzenților care condamnă asemenea lucrări, fie în necunoștință de cauză, fie din motive subiective. Apreciem, așa cum se cuvine, strădania autorilor și a coordonatorului, prof. Dim. Păcurariu, și ne exprimăm convingerea că o nouă ediție va înlătura carențele celei de față.

Privind dicționarul din punctul de vedere al profesorului de literatură română, vom formula, în cele ce urmează, cîteva sugestii menite să ofere autorilor posibilitatea înlăturării unor erori și inadvertențe la o nouă ediție. Fără a respecta ordinea strict alfabetică a articolelor, ne vom referi la următoarele două domenii: I. Scriitori și II. Reviste, curente etc.

I. *Scriitori.* Profesorii de literatură română găsesc în dicționar micromonografii despre toți clasicii literaturii române, de la poeții Văcărești, pînă la poeții, prozatorii și dramaturgii contemporani. Nu lipsesc nici criticii și istoricii literari actuali. Considerăm că, în ediția pentru străinătate, selecția ar trebui să fie mai riguroasă, peste 100 de nume de scriitori nesemnificativi putînd fi eliminați, ca de exemplu: C. D. Aricescu, Samson Bodnărescu, M. Celarianu. Operația nu este desigur, ușoară. Este necesară corectarea unor date, informații sau interpretări.

Există și vor exista în istoria literaturii române date controversate privind paternitatea unor opere (*Învățăturile lui Neagoe, Cîntarea României*), ziua, luna și anul nașterii unor scriitori (V. Alecsandri, 1818 sau 1821; I. Creangă, 1837 sau 1839; M. Eminescu, 15 ianuarie 1850 sau 20 decembrie 1849). Dacă vom fi întrebați de elevi care este, de exemplu, *ziua, luna* și *anul nașterii* lui V. Alecsandri (21 iulie 1821, după *Dicționarul cronologic*, sau 14 iunie 1818, după *Dicționarul de literatură română*) va trebui să-i îndemnăm să consulte *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, care dă ambele date (21 iulie 1821 sau 14 iunie 1818) [5].

Observații de amănunt cu privire la scriitori. La p. 98 ar trebui să se precizeze că Panait Cerna a fost îndemnat de Titu Maiorescu să trimită poezii la *Sămănătorul* și că primele versuri semnate M. Elvira s-au bucurat de aprecierea lui Vlahuță în 1902, dar nu și de cea a lui Coșbuc. M. Dragomirescu îl revendică în 1907 pe Cerna pentru *Convorbirile* sale *critice*. La p. 114 se afirmă că C. Dobrogeanu-Gherea

[4] Vezi răspunsul prof. Dim. Păcurariu: *Simplu diletantism sau rea-credință*, în *România literară* din 20 decembrie 1979.

[5] Alt exemplu: ziua nașterii poetului *T. Arghezi* este *23 mai 1880* în *Dicționarul cronologic*, și *21 mai 1880*, corectă, în *Dicționarul de literatură română*.

desfăşoară o activitate politică şi doctrinară de radicalizare a *Contemporanului* în sens socialist după anul 1887. Se ştie că polemica Gherea-Maiorescu începuse mai devreme, iar orientarea democratică şi revoluţionară exista la *Contemporanul* din anii 1885—1886, revista avînd rolul de a răspîndi marxismul în România, de a pune de acord cercetările ştiinţifice cu nevoile reale ale ţării şi de a pregăti o întreagă generaţie de critici şi istorici literari. În ceea ce priveşte opinia lui Gherea despre fondul optimist şi cel pesimist al lui Eminescu (p. 143), cercetătorii de azi nu mai împărtăşesc acest punct de vedere. La p. 181 se spune că O. Goga a condus „guvernul din 1937—1938, imediat premergător dictaturii regale". Guvernul Goga-Cuza n-a durat decît cîteva luni. La p. 183 se vorbeşte despre rolul lui Dinicu Golescu în promovarea învăţămîntului în limba română la Bucureşti, unde „îl aduce pe Gh. Lazăr". După cîte ştim (vezi şi p. 221), Gh. Lazăr a venit în Ţara Românească în calitate de preceptor şi a fost sprijinit de C. Bălăceanu, Iancu Văcărescu şi de Iordache Golescu la deschiderea Şcolii de la Sf. Sava. C. Hogaş nu putea fi „elev al Academiei Mihăilene de la Iaşi" (p. 191), care a fost, practic, desfiinţată înainte de anul 1848 ; în 1847, anul naşterii lui Hogaş, este transformată într-o şcoală inferioară în limba franceză. Nu credem că i se potriveşte lui N. Iorga calificativul de „ziarist" (p. 201). A fost, într-adevăr, un mare ziarist şi primul istoric al presei româneşti ; titlul de director al *Sămănătorului* nu şi l-a păstrat pînă „la sfîrşitul anului 1906", retrăgîndu-se la 15 octombrie. Se afirmă în dicţionar (p. 237) că Macedonski a călătorit în Franţa (1884, 1910—1912) şi că, după „o ultimă călătorie pariziană, cu tentative eşuate de publicare a unor opere", poetul „se retrage în cenaclul său, căruia îi dă un aer ceremonios, de oficiere «sacră» a poeziei", unde este prezent, între alţii, Şt. Petică" (p. 297). După cum se ştie, poetul simbolist a participat la şedinţele cenaclului, după prima călătorie a lui Macedonski în Franţa, Şt. Petică moare în 1904. T. Maiorescu era membru al Societăţii Academice Române din anul 1867, şi nu după anul 1874, cînd se mută la Bucureşti. Autorul vrea să spună că între anii 1868 şi 1878, Maiorescu nu participă, din motivele cunoscute, la lucrările Societăţii, fiind rechemat în 1879 să prezinte un raport asupra ortografiei. A. Pumnul nu şi-a „atras judecata severă a urmaşilor din cauza exagerării principiului etimologic în ortografie şi lexic" (p. 320), ci din cauza exagerării principiului fonetic, după cum se exprima însuşi Maiorescu în prefaţă la ediţia a III-a a lucrării sale *Despre scrierea limbii române* (ed. I, 1866, ed. II, 1873 şi ed. III, 1893) : „De la ediţiile anterioare încoace ideile cuprinse în aceste cercetări asupra scrierii române şi-au făcut drumul. *Etimologismul Lauriano-Ciprian* şi *fonetismul Pumnian* (s.n.) sînt învinse pe toată linia... Momentul decisiv în această mişcare a fost părăsirea ortografiei etimologice chiar din partea Academiei Române în anul 1880". Această lucrare fundamentală este calificată în *Dicţionarul de literatură română* drept „o broşură" (p. 241). I. Heliade Rădulescu a fost ales, pentru meritele sale deosebite în 1867, nu „membru" simplu (p. 324), ci primul preşedinte al Societăţii Academice Române.

Liviu Rebreanu nu s-a retras, în ultimii ani, din „viaţa publică" (p. 332), ci a ocupat funcţii administrative (director general al Teatrului Naţional) şi a condus publicaţii *(Almanahul teatrului românesc,* 1943—1944). Se vorbeşte (p. 340) despre începuturile poetice ale lui Al. Macedonski în anul 1881, după ce poetul publicase în *Literatorul* cîteva poezii din ciclul *Nopţilor.* Propunem să se menţioneze contribuţia lui Liviu Rusu din anii 1963—1964, la reconsiderarea operei critice a lui Maiorescu pe bază de texte şi de analiză la obiect (vezi volumul *Scrieri despre Titu Maiorescu,* Cartea românească, 1979). De

asemenea, propunem să se menționeze la Tudor Vianu (p. 414—416) culegerea *Studii de literatură română* (1965), care cuprinde articole despre Maiorescu. Aceste două studii au determinat includerea, în programele și manualele școlare, a lui Titu Maiorescu, absent sau denigrat aproape două decenii.

Referitor la Sadoveanu, pot fi corectate două inadvertențe (p. 347): prozatorul a continuat să facă parte din redacția *Semănătorului* și după retragerea lui N. Iorga la 15 octombrie 1906 (în dicționar se spune că a făcut parte din redacție în anii 1903—1904), iar membru al Academiei Române a fost ales la 9 iunie 1923, cînd a rostit discursul de recepție intitulat *Poezia populară*, și nu în anul 1929. Este, probabil, o greșeală de tipar. Ca și în cazul lui N. Iorga, considerat „ziarist", nu credem că i se potrivește lui G. Topîrceanu caracterizarea de „jurnalist literar" (p. 399); asemenea caracterizări nu spun mare lucru. Ar trebui revăzută afirmația (p. 241) că Maiorescu l-a adus pe I. Creangă la „Junimea", întrucît se știe că Eminescu l-a determinat pe prozator să participe la ședințele săptămînale și să colaboreze la *Convorbiri literare*.

II. *Reviste, curente. Alte observații de amănunt.* Nu vom face observații de principiu în legătură cu prezentarea revistelor și curentelor în *Dicționarul de literatură română*, întrucît am publicat, în 1978, o lucrare cu acest titlu. Cred că la o nouă ediție ar trebui incluse cel puțin următoarele reviste: *Convorbiri critice*, *Cuvîntul liber*, publicație democratică, *Gazeta de Transilvania*, *Magazin istoric pentru Dacia*, *Mișcarea literară* a lui Rebreanu, *Rampa* lui Cocea, *Sinteza*, *Viața literară*, *Vieața* lui Vlahuță, *Vremea*, unele dintre ele menționate la alte articole.

Cîteva observații la revistele prezentate: G. Barițiu a editat la 1 ianuarie 1838 *Foaie literară*, la 12 martie 1838 — *Gazeta de Transilvania* și la 2 iulie 1838 — *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, supliment literar al *Gazetei de Transilvania* (în dicționar se spune că *Foaia literară* a devenit *Foaia pentru minte...*); după *Tribuna* de la Sibiu trebuie prezentată *Tribuna* din Arad, în care a debutat Lucian Blaga; la *Bluze albastre* (ar trebui introdusă și *Veac nou*) să se precizeze titlurile nuvelelor lui Sahia; la *Literatură și artă română*, comentariul ar putea fi mai dezvoltat; o revistă cu titlul *Curentul literar* în 1938 n-a existat; *Curentul Magazin*, supliment al ziarului, apare la 9 aprilie 1939, care, de la nr. 92/1941, își schimbă titlul în *Curentul literar*. Ne oprim aici cu observațiile de amănunt privind revistele prezentate în *Dicționarul de literatură română*, în speranța că multe precizări ar putea fi făcute într-un *Dicționar de presă literară*.

Curentele sînt, în general, mai bine prezentate. O singură observație la sămănătorism: nu credem că sămănătorismul, ca și poporanismul, care se înrudesc sub raport ideologic, pot fi caracterizate drept *curente literare*; de asemenea, a vorbi despre un curent sămănătorist după primul război mondial este anacronic. În 1926, Șerban Cioculescu scria în *Viața literară* (I, nr. 16 din 5 iunie): „Sămănătorismul și poporanismul, ca școli literare, s-au perimat și aparțin istoriei literare". Singurul critic care arborează steagul tradiționalismului în revista *Ramuri* (care nu devine eclectică, cum se afirmă în dicționar) este D. Tomescu, iar încercarea lui N. Iorga de a reînvia vechiul crez al *Sămănătorului* în paginile revistei *Cuget clar. Noul sămănător* rămîne fără ecou în epocă.

În ceea ce privește societățile și asociațiile culturale și literare, instituțiile de învățămînt superior, propunem să se includă articole despre *Societatea filosofească a neamului românesc în mare Principatul Ardealului, prima întovărășire de cărturari transilvăneni* și munteni, *Societatea academică social-literară „România jună"* din Viena, *Societatea filologică* din 1905—1907, *So-*

cietatea „Prietenii istoriei literare" și *Uniunea scriitorilor*. Este necesar să se unifice denumirea Facultății de litere și filozofie din București (la p. 98, Facultatea de filozofie, la p. 109, Facultatea de filozofie și lingvistică); Facultatea de litere și filozofie din Cluj a funcționat în anii 1941—1944 la Sibiu; în anii 1936—1952, D. Popovici a fost profesor la Universitatea din Cluj, și nu la Universitatea din Cluj-Napoca (p. 313; vezi și p. 30, 98, 129 etc.).

Stilul articolelor este în general clar, sobru, academic; apar uneori expresii prețioase, imprecise sau prea generale ce ar putea fi înlocuite sau înlăturate la o nouă ediție. *Aichelburg* (p. 11) este, în lirică, „baladesc și reflexiv; Ioan Alexandru scrie în „manieră pindarică" (p. 19); „în cadrul Societății literare *(Asociația literară a României)* au fost tipărite scrieri originale" (p. 29); N. Breban se impune prin... „pictură amplă a micii burghezii ardelene" (p. 75); „pictura vieții de familie" (p. 94); I. Codru Drăgușanu „fuge dincolo de munți" (p. 109); „diversiune inițiatică" (p. 125); cf. și „mișcare inițiatică" (p. 126); „roman inițiatic" (p. 153); „reconstituirea obiectuală a unei lumi" (p. 181) etc.

În concluzie, prima ediție a *Dicționarului de literatură română* este valoroasă sub raportul informației și al calității articolelor, fiind utilă unui public larg, și în special profesorilor, studenților, învățătorilor și elevilor. A sosit, credem, momentul ca informațiile istorico-literare să figureze în dicționare și enciclopedii, lăsîndu-se liberă memoria elevilor și studenților pentru o activitate creatoare. O nouă ediție a *Dicționarului de literatură română* va fi superioară celei de față în cazul în care autorii și coordonatorul vor opera o selecție mai riguroasă a scriitorilor, vor include reviste legate de activitatea scriitorilor clasici, vor completa bibliografia cu ediții critice și de referință, cu monografiile apărute pînă în prezent despre scriitori și reviste. De asemenea, considerăm că era absolut necesar un indice general, pentru mai multă operativitate în găsirea informației, pe care-l așteptăm la ediția a doua.

I. HANGIU

Scrisori către Ioan Bianu, Vol. IV

Ediție de MARIETA CROICU și PETRE CROICU
București, Editura Minerva, 1978, 403 p.

Sub îngrijirea Marietei Croicu și a lui Petre Croicu, a apărut al patrulea volum de *Scrisori către Ioan Bianu*, care, continuînd seria începută în 1974[1], cuprinde 440 de scrisori expediate de autori al căror nume începe cu literele R, S. Cu volumul de față s-a ajuns la peste 2.600 de scrisori publicate[2] (la care se vor adăuga încă vreo cîteva sute, cîte bănuim că va cuprinde ultimul volum, al cincilea), ceea ce reprezintă un veritabil record. Lucrul acesta nu surprinde dacă avem în vedere funcțiile pe care Ioan Bianu le-a îndeplinit vreme îndelungată în cadrul Academiei Române (director al Bibliotecii din 1884 pînă la moarte, în 1935, secretar general și președinte) și faptul că, în acest fel, a fost în legătură — timp de jumătate de veac — cu mari personalități ale vieții literare, culturale și științifice din ultimele două decenii ale secolului trecut și primele trei decenii și jumătate ale secolului nostru.

Este suficient să amintim numele unor scriitori din diverse generații pentru a vedea că I. Bianu a fost în contact epistolar cu reprezentanți ai întregii noastre literaturi moderne, de la pașoptiști la cla-

[1] *Scrisori către Ioan Bianu*, I, 1974, 652 p. (expeditori al căror nume începe cu literele A—G); II, 1975, 522 p. (literele H—M); III, 1976, 710 p. (literele N—P).

[2] Primele trei volume cuprind următorul număr de scrisori: vol. I — 673, vol. II — 566, vol. III — 792.

sici și moderniști și la scriitorii contemporani: V. Alecsandri, I. Ghica, M. Kogălniceanu, Iacob Negruzzi, Titu Maiorescu, G. Coșbuc, B. Șt. Delavrancea, I. Slavici, B. P. Hasdeu, Al. Odobescu, Al. Macedonski, Oct. Goga, E. Gârleanu, I. Agârbiceanu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, L. Rebreanu, E. Lovinescu, Cezar Petrescu, M. Sadoveanu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi etc. La aceștia se adaugă numeroase personalități ale vieții științifice, atît din țară cît și din străinătate: D. Onciul, V. Pârvan, Artur Gorovei, Gr. Tocilescu, Béla Bartók, Jan Urban Jarník, Al. Philippide, S. Puşcariu, Grigore Antipa, Victor Babeș, D. Gusti, E. Racoviță etc.

Scrisorile din volumul de față provin — cele mai multe — de la: I. Slavici (116), scriitorul și istoricul Radu Rosetti (102), Emil Racoviță (73), generalul Radu Rosetti (47) și Al. Rosetti (46). Cu un număr mai mic de scrisori sînt prezenți în volum: folcloristul C. Rădulescu-Codin (9), Liviu Rebreanu (4), bizantinologul Demostene Russo (2), Mihail Sadoveanu (2)[3]. La fel ca în volumele precedente, se dau scurte informații biografice despre expeditorii scrisorilor (cu excepția lui Slavici, Sadoveanu și Rebreanu, pe care editorii i-au considerat — probabil — foarte cunoscuți cititorilor) și, de asemenea, unele date despre persoane mai puțin cunoscute, menționate în corespondență. Cîteva utile comentarii ale editorilor (ca, de pildă, cele referitoare la activitatea istoricului Radu Rosetti sau la dificultățile întîmpinate de I. Slavici ca director al *Tribunei*) ajută la înțelegerea cadrului social-istoric în care s-a desfășurat corespondența. Volumul se încheie cu un indice cronologic al scrisorilor și cu altul de nume.

Scrisorile incluse în volumul al IV-lea acoperă un interval de timp de peste cinci decenii (1883—1934), cele mai multe datînd din perioadele 1887—1890 și 1927—1932.

Din prima perioadă se remarcă, atît ca întindere (116 scrisori, 99 de pagini din volum), cît și ca valoare documentară, corespondența cu I. Slavici, aflat din 1884 la conducerea *Tribunei* din Sibiu. Am reținut din această bogată corespondență fragmente din trei scrisori, care ilustrează elocvent frămîntările editorului, într-un registru larg, care merge de la bucuria datoriei îndeplinite, la indispozițiile legate de diverse zvonuri și la hotărîrea de a părăsi redacția *Tribunei*:

„*Tribuna* cred că vă place și d-voastră în noul ei format cum ne place și nouă" (p. 292; scrisoare din 23 ianuarie 1888);

„La Arad, la Oradea Mare și la Caransebeș e [...], întocmai ca la Cluj, la Brașov și la Sibiu, lucru hotărît că eu trec în țară și Babeș se mută la Sibiu, ca să ieie conducerea *Tribunei*. Și pe cît am putut judeca din spusele lui și din alte informațiuni, sunt mulți oamenii care se bucură și foarte puțini aceia care ar fi dispuși a stărui să rămîn aici" (p. 328; scrisoare din 1 mai 1889);

„Cunosc din destul viața pentru ca să nu-mi fac închipuirea că pot să motivez hotărîrea mea de a pleca de aici. Căci deși multe sunt motivele care mă îndeamnă să plec, sunt iar alte motive care mă îndeamnă să rămîn: hotărîtor e numai simțimîntul meu, deocamdată inexplicabil, că n-am să mai rămîn aici.

Simțimîntul acesta e atît de covîrșitor în mine, încît nu-mi mai pasă nici de bucuria celor ce de mult doresc să mă vadă plecînd, nici de dezamăgirea celor ce cred că mai ales preocuparea pentru bu-

[3] Menționăm, în ordine alfabetică, pe ceilalți expeditori: Ioan Rațiu, profesor la Blaj (7 scrisori), C. Rădulescu-Motru (1), I. I. Heliade-Rădulescu, fiul lui I. Heliade-Rădulescu (1), I. A. Rădulescu-Pogoneanu, profesor de sociologie și pedagogie la Universitatea din București (3), Mario Ruffini, romanist italian (1), C. Sandu-Aldea (3), I. Simionescu, geolog (15), O. Smighelschi, pictor (8).

nul trai al meu şi al familiei mele mă face să plec.

Tot împins de un asemenea simţimînt covîrşitor am venit, sunt acum şase ani, aici şi nu-mi pare rău de ceea ce am făcut" (p. 365—366; scrisoare din 17 februarie 1890).

Scrisorile din a doua perioadă (1927—1932) sînt o mărturie a multiplelor solicitări la care era supus destinatarul lor, aflat în cele mai înalte funcţii academice (secretar general al Academiei între 1927—1928 şi preşedinte al Academiei între 1929—1932). Slujitor plin de abnegaţie şi devotament, timp de mai multe decenii, al celui mai înalt for ştiinţific şi cultural al ţării, I. Bianu avea, la această dată, pe lîngă o vastă experienţă organizatorică, autoritatea necesară pentru a rezolva cu promptitudine şi competenţă înaltele îndatoriri ce-i reveneau. Uneori editorii reproduc sau comentează rezoluţiile consemnate de I. Bianu pe scrisori sau deciziile luate ulterior, care dovedesc înaltul său simţ patriotic, strădania de a găsi soluţii pozitive, în folosul ştiinţei şi al culturii româneşti. Alteori, dialogul „scriptic" cu corespondenţii poate fi reconstituit chiar din scrisorile acestora, care pun în evidenţă prestigiul învăţatului, încrederea pe care o inspira solicitanţilor, aşa cum reiese din această scurtă epistolă expediată de Al. Rosetti din Paris:

„Mult respectate domnule Bianu,

Primesc chiar acum cartea d-voastră şi mă grăbesc să vă mulţumesc pentru bunăvoinţa veşnic trează ce mi-o arătaţi. Ca un părinte bun şi iertător, aţi trecut cu vederea lunga tăcere care separă cererea mea actuală din ultima scrisoare, prin care vă mulţumeam pentru obţinerea valutei. Golul de mai bine de trei luni l-au umplut teza şi grijile redactării.

Nu faceţi parte din nici un partid politic, şi aceasta vă dă o autoritate care stă deasupra capriciilor zilei. Cît priveşte «trecerea», aveţi ceva mai mult: respectul de care vă bucuraţi pretutindeni.

Primiţi, vă rog, cele mai respectuoase salutări de la al d-voastră devotat,

Al. Rosetti" (p. 116; scrisoare din 23 martie 1926).

Dincolo de aspectul oficial, corespondenţa trădează uneori faptul că raporturile dintre expeditor şi destinatar erau dintre cele mai amicale. Semnificative sînt, în acest sens, savuroasele epistole, scrise cu umor şi talent literar, ale lui Emil Racoviţă, care conţin adesea veritabile pagini de literatură:

„Milostive stăpîne,

Supunîndu-mă poruncei măriei-tale, am ţinut o vorbărie la inaugurarea bronzului cubist şi tinichelelor ce reprezintă o pereche de pantaloni metalizaţi şi o redingotă de tablă arămie în care s-a încercat să se introducă ceva, dar pentru cel neprevenit este greu să gîcească ce; o fi un trup de om? Se prea poate, dar c-o fi Ioan Raţiu, asta-i mai greu de crezut. Nu cred să-l fi recunoscut fetele lui, prezente la ceremonie.

Mult popor, mai puţini domni, şi mai multă vorbărie, ţuică şi bere potop, şuncă şi gogoaşe berechet" (p. 40; scrisoare din 10 iunie 1930).

În afară de sprijinul acordat altora pentru realizarea proiectelor ştiinţifice şi valorificarea lor prin publicare în binecunoscutele serii de *Memorii*, *Buletine* şi *Anale* ale Academiei Române, amintim colecţia de texte populare, studii şi monografii *Din viaţa poporului român* (40 de volume, 1908—1931) şi colecţia documentelor Hurmuzaki, coordonate de I. Bianu. Menţionăm, de asemenea, activitatea lui I. Bianu ca editor de texte vechi (*Psaltirea Scheiană*, *Predicile* lui Antim Ivireanul, *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei) şi, mai ales, ca iniţiator al unor colecţii bibliografice de importanţă naţională: *Bibliografia românească veche*, în colaborare cu Nerva Hodoş şi Dan Simonescu (4 volume, 1903—1944) şi *Catalogul manuscriselor româneşti* (3 volume, 1907—1933;

colaboratori : R. Caracaș, la volumul al II-lea, și G. Nicolăiasa, la volumul al III-lea).

Imaginea unui om și a unei epoci de efervescentă activitate creatoare pe tărîmul științei și al culturii românești — iată ce ne oferă cu generozitate seria celor patru volume de *Scrisori către Ioan Bianu* publicate pînă în prezent de Marieta Croicu și Petre Croicu, care și-au asumat, ca editori, o sarcină dificilă. Marele volum al corespondenței, diversitatea scrisorilor, ca provenientă și conținut, numărul mare al expeditorilor (148 în cele patru volume) și, mai ales, al persoanelor menționate în scrisori, i-au obligat pe editori la un efort deosebit pentru a reda textele conform normelor ortografice actuale și a se informa asupra unor aspecte foarte diverse ale vieții sociale, culturale, științifice și politice ale îndelungatei epoci, de aproape șase decenii (1876—1934), oglindite în scrisori. Îndeplinind cu succes această sarcină, Marieta Croicu și Petre Croicu au săvîrșit un veritabil act de cultură, pentru care merită recunoștința cititorilor.

Valoarea scrisorilor primite de I. Bianu, de care acesta era conștient[4], stă în faptul că, pe lîngă datele referitoare la destinatarul lor, obținem, cu privire la expeditori și la epocă, informații prețioase, care ar fi rămas — altfel — necunoscute. Importanța pe care corespondența către I. Bianu o prezintă pentru istoricii literaturii și ai științei românești, pentru elevi și profesori, ne face să așteptăm cu interes apariția ultimului volum, al cincilea, din această valoroasă serie de *Scrisori*.

NICOLAE SARAMANDU

[4] Cf., în acest sens, precizările editorilor : „după grija deosebită cu care a păstrat scrisorile, este evident că I. Bianu considera această corespondență și un valoros izvor documentar ce merită a fi transmis posterității", *Scrisori către Ioan Bianu*, vol. I, București, 1974, p. XXIII.

N. IORGA

O luptă literară

Ediție de VALERIU RÂPEANU și SANDA RÂPEANU

Studiu introductiv, note și comentarii de VALERIU RÂPEANU

București, Editura Minerva, 1979, vol. I, 416 p. ; vol. II, 493 p.

Cu rare excepții, sămănătorismul a fost discutat, în timp, invocîndu-se, sau mai exact, selectîndu-se unilateral anumite texte, ceea ce a dus la denaturări într-o direcție sau alta, mai ales în privința ideologului său, Nicolae Iorga. O amplă și remarcabilă ediție, cuprinzînd aproape în totalitate articolele marelui om de cultură publicate în *Sămănătorul*, *Floarea darurilor* și *Neamul românesc*, au realizat recent Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, dublînd cuprinsul culegerii *O luptă literară*, editată de autorul însuși în 1914 și 1916. Cele două tomuri masive, apărute la „Minerva", ne scutesc de a mai parcurge sute de metri de microfilm la Biblioteca Academiei (căci colecția revistei, din cauza stadiului ei avansat de degradare, nu mai poate fi consultată), ne pun la dispoziție întregul arsenal al *combatantului*, unul dintre cei mai aprigi și mai spectaculos-activi din istoria culturii noastre. Nu numai sumarul extrem de generos (poate chiar cu exagerare în vol. II), mergînd pînă la simpla notiță bibliografică sau știrea de cîteva rînduri, dar și minuțiosul și bogatul aparat de note, ca și studiul introductiv cu tentă monografică, semnat de Valeriu Râpeanu, editor și comentator competent și al operei memorialistice a lui N. Iorga, *O viață de om* — reprezintă o reală contribuție, alături de mai vechea sinteză a lui Z. Ornea, la cunoașterea sămănătorismului, văzut acum mai limpede ca oricînd, la el acasă. Valeriu Râpeanu punctează în spirit echilibrat aspectele mai importante ale ideologiei politice

și culturale, precum și ale esteticii și criticii literare a lui N. Iorga, căruia îi schițează un interesant portret prin prismă istorică, dar și psihanalitică. În prim plan se găsește ziaristul, cuvînt plin de substanță prin care trebuie să înțelegem teoreticianul, polemistul și pamfletarul, atacînd o multitudine de probleme, dintre care, în rîndurile de față, nu ne vom putea opri decît asupra cîtorva.

N. Iorga, care debutase în chip strălucit în critica și istoria literară încă din deceniul 1890—1900, este în această direcție, cum arătam și altădată, *o voce nouă*. Ideile sale social-politice, formulate începînd cu epoca *Sămănătorul*, adică după 1903, nu sînt însă întotdeauna foarte noi și nici exprimate acum pentru prima dată. Ideologia lui Iorga preia, chiar dacă el n-o recunoaște, sugestii din prefața lui M. Kogălniceanu la *Dacia literară*, ca inspirația din viața țărănească, din folclor, din natură și trecutul istoric, duce pînă la ultimele consecințe criticismul junimist al „formelor fără fond" și își află nu o dată puncte de pornire în Eminescu, în teoria claselor superpuse, a statului natural și, firește, a specificului național. Nici soluțiile pe care le propune, iarăși nu sînt întotdeauna cu totul originale, ca, de exemplu, cultura ca factor activ în acțiunea politică, deziderat principal pe care și-l înscrisese în programul ei „Liga culturală", sau mai explicit, „Liga pentru unitatea culturală a tuturor românilor", creată în 1890, cu scopul de a susține lupta de eliberare națională a românilor din Transilvania.

Apărînd într-un moment în care cele două mari probleme seculare ale poporului român : unitatea națională și chestiunea țărănească luau forme acute (să amintim procesul Memorandului din Transilvania și răscoalele din vechiul regat de la 1888), N. Iorga este personalitatea extrem de viguroasă care izbutește să sintetizeze mai vechile idei, mereu actuale, într-o nouă doctrină, bucurîndu-se de audiență în epocă, mai ales prin patosul și puterea de convingere inimitabilă a autorului ei. Sămănătorismul militează pentru *solidaritatea națională* și pentru ameliorarea stării de înapoiere a țărănimii prin *intermediul culturii*, plan în care transferă întreaga problematică politico-socială. În felul acesta, era ocolită reforma agrară, marea proprietate rămînînd neatinsă. Dacă un asemenea mod de a privi lucrurile, de altfel inspirat și de ministrul de atunci al instrucțiunii Spiru C. Haret, un om luminat și de bine, a izbutit să ducă la o anumită ridicare culturală a satelor, fără să determine o schimbare radicală, pe care o vor încerca numai răscoalele din 1907, — în chestiunea națională, acțiunea *Sămănătorului* s-a dovedit mult mai fertilă, ea pregătind spiritual marea unire din 1918.

După un Barbu Delavrancea, care nu avea orizontul de cultură al marelui istoric, dar care își închinase întreaga viață visului de unitate națională, N. Iorga va purta același stindard la și mai mari înălțimi, vorbind ca nimeni altul despre *necesitatea idealului*, despre renașterea culturală (placa turnantă a concepției sale), ca o *necesitate națională*. Gîndul i se îndrepta mereu mai ales către românii subjugați din imperiul austro-ungar : „Dar un popor trebuie să aibă culmi luminoase după care să se îndrepte, către care uitîndu-se, să afle un îndemn la lucru și o mîngîiere în suferință. Aceasta fie că poporul e îngrădit în hotarele unui stat național desăvîrșit *încheiat*, fie că statul care-i poartă numele e pentru dînsul o cetățuie de pregătire și așteptare — cum e *România* pentru *românime...*" *(O nouă epocă de cultură)*. În această luptă, Iorga va invoca unitatea indestructibilă a limbii române prin literatura cărților bisericești din secolul al XVI-lea, folclorul și cărțile populare, tradițiile comune de o parte și de alta a munților, continuitatea românească neîntreruptă. Va invoca, natural, nu numai în această împrejurare, specificul național, idee fundamentală a sămănătorismului, care se înscrie și ea în linia unui Alecu Russo,

Eminescu, Delavrancea, înaintea lui G. Ibrăileanu. Teoria îl preocupase încă pe autorul *Paginilor de critică din tinereţe* (v. *Anecdote populare, Ion Creangă*). Acum revenea în două documente capitale pentru ideologia sămănătoristă: *Treisprezece mart*, în care lua apărarea limbii române, ca singura expresie posibilă a literaturii naţionale şi în articolul *Împotriva clevetitorilor*, un fel de breviar al ideilor ce-l animau pe şeful de şcoală culturală, mai degrabă decît literară, opinie pe care o subscrie şi o susţine şi Valeriu Râpeanu. Pledoaria ţintea conservarea ethnosului, a trăsăturilor particulare, istorice: „...casa ta să rămîie aşa cum o cer condiţiile traiului tău, după care trebuie să se îndrepte şi arta. Dar poţi îndrepta cît vrei în amănunte şi poţi adăogi podoabe cît vrei, însă fără să schimbi caracterul însuşi al acelei locuinţe pe care ai făcut-o după datina cea bună şi trebuinţele cele adevărate".

În articolul citat, Iorga încearcă să se apere de acuzaţiile aduse de adversari, cu adresă la paseismul şi ţărănismul *Sămănătorului*, teme într-adevăr preferate, dar pe care le reprezentau, în afara unor nume cu totul minore, şi scriitori de valoare ca M. Sadoveanu, O. Goga, I. Agârbiceanu, Şt. O. Iosif şi Emil Gârleanu. Punctul cel mai vulnerabil mi se pare *Ura contra culturii străine*, care ne aduce în miezul unei alte idei ce aparţine lui N. Iorga — şi anume *anticosmopolitismul*. Aici, el cade nu o dată în exclusivism, în vehemenţă polemică, aproape inexplicabile pentru vastul său orizont de cultură. Tînărul care avusese părerea rezonabilă că: „a opri la vamă ideile streine şi operele literare ale celor mai înaintaţi decît noi — n-ar aduce nici un folos", îndrepta acum adevărate diatribe contra literaturii apusului şi, în special, a celei franceze, care, „cu toate însuşirile ei incontestabile de uşurinţă şi armonie în formă, e şi a fost totdeauna artificială" (?). Oprobriul nedrept şi asupra căruia va reveni, corectîndu-l, îl merita într-adevăr o anumită pătură a aşa-zisei noastre aristocraţii, în bună parte absenteistă, îl meritau, imitatorii culturii şi obiceiurilor franceze, „*plagiatorii* aceştia de civilizaţie", constituind un fenomen destul de grav pe care nu numai N. Iorga îl acuza. Dar în termenii şi cu verva lui pamfletară n-o mai făcuse nimeni. Îl prefigurase într-un fel ziaristul şi oratorul Delavrancea.

Anticosmopolitismul, strident în anumite momente, şi care trebuie tradus nu o dată prin antimodernism, atitudine constantă a criticului de la *Sămănătorul*, pune indirect problema raportului dintre naţional şi universal, a cercetării comparate a influenţei şi receptării. Tot în acelaşi articol, *Împotriva clevetitorilor*, autorul ţine să-şi precizeze atitudinea: „Pentru a scrie deci după cuviinţă lucruri de o oarecare bogăţie şi înălţime, e absolut de nevoie a cunoaşte acea cultură a timpului. Şi nu numai atîta, dar nu poate cineva să-şi dee seama de ce este sufletul poporului său, dacă nu l-a putut compara cu sufletul celorlalte popoare: numai prin această cercetare comparată, individualitatea sufletească a unui popor se poate lămuri".

Ideologia sămănătoristă teoretizează, după C. Dobrogeanu-Gherea, misiunea socială a scriitorului, dar punînd accentul pe naţional, şi în consens cu poporanismul, misiunea de îndreptare şi moralizare, de luminare a poporului. Literatura şi cultura în general urma să întrupeze un ideal, care izvora din vechi tradiţii şi era legat de realităţile cele mai stringente ale vieţii românilor de atunci. Oricît de nobile i-ar fi fost ţelurile, „estetica morală" a lui N. Iorga, cum o numeşte Valeriu Râpeanu, rămînea una normativă, în numele căreia au fost validate numeroase antitalente şi respinse altele autentice. Dar despre criticul şi istoricul literar de la *Sămănătorul*, care are şi merite incontestabile (să amintim articolele despre Eminescu, Odobescu, Sadoveanu, Goga), ca şi despre arta portre-

tistului și a polemistului ar trebui spațiul unui articol.

O *luptă literară*, în această bogată ediție, cred că oferă prilejul, cu totul profitabil, de a vedea mai clar liniile directoare ale ideologiei sămănătoriste, unele naive, dacă nu eronate, altele însă care au contribuit efectiv la însufleţirea românilor în vederea întregirii statului național din 1918. N. Iorga a putut greși, ca în modul cum interpretează revoluția din 1848 drept pe un fenomen de import, a putut fi nedrept ca în atîtea din campaniile și polemicile sale, dar a crezut cu ardoare în ideea de mai bine pentru truditorii pămîntului și în aceea a permanenței românești pe meleagurile carpatine.

AL. SĂNDULESCU

Scrisori către Al. Rosetti (1916—1968)

Ediție îngrijită cu prefață, note și indici de AL. ROSETTI, postfață de VASILE NICOLESCU

București, Editura Minerva, 1979, 456 p.

Este deosebit de utilă inițiativa Editurii Minerva de a tipări în colecția *Documente literare* cele mai semnificative pagini ale scrisorilor aflate în biblioteci, arhive și colecții particulare. În ultima vreme a fost publicată corespondența scrisă sau primită de N. Iorga, Ioan Bianu, G. T. Kirileanu, Ovid Densusianu, dezvăluind aspecte necunoscute fie din viața marilor creatori, fie din cea a mai modeștilor slujitori ai scrisului.

Cele peste 450 de pagini ale volumului de *Scrisori către Al. Rosetti* au o însemnată valoare pentru istoria culturii și literaturii noastre. Destinatarul celor aproape 500 de epistole este prea binecunoscut. Eminentul profesor, eruditul lingvist, inegalabilul editor și subtilul memorialist — iată numai cîteva din fațetele academicianului Al. Rosetti. Privilegiul d-sale de a fi fost prietenul și sfătuitorul atîtor oameni de cultură sporește interesul cititorului încă înainte de a deschide paginile cărții. Prin fața noastră defilează personalitatea celor mai prestigioși scriitori (Tudor Arghezi, Ion Barbu, G. Călinescu), lingviști (Ovid Densusianu, Sextil Pușcariu, I. Aurel Candrea, Vasile Bogrea, Tache Papahagi, N. Drăganu, Sever Pop, Emil Petrovici, J. Byck), istorici (N. Iorga, V. Pârvan, C. Daicoviciu, Andrei Oțetea), pictori (Th. Pallady, N. N. Tonitza). Li se alătură marile nume : L. Rebreanu, M. Sadoveanu, L. Blaga, Oct. Goga — printr-o corespondență de dimensiuni mai reduse. Mai puțin cunoscuții lingviști (Ștefan Pașca, C. Racoviță, Grigore Nandriș, Matei Nicolau) și oameni de cultură (G. T. Kirileanu, Bazil Munteanu, Demostene Russo, Alice Voinescu) ne oferă date inedite în absența cărora nu se va mai putea scrie vreodată o istorie obiectivă a culturii românești interbelice.

Reproducerea pe hîrtie cretată, în ireproșabile condiții tehnice, a numeroase facsimile, dezvăluie chiar și unui neofit în probleme de grafologie numeroase „taine" din viața cotidiană a celor aleși.

Cele mai multe dintre textele publicate de Al. Rosetti sînt inedite. Cîteva din ele însă ne erau cunoscute dinainte din lucrările : *Cartea albă, Călătorii și portrete* și *Corespondența dintre G. Călinescu și Al. Rosetti*. Noi înșine am publicat în volumul *Corespondență* de G. T. Kirileanu scrisoarea acestuia către Al. Rosetti din 8 octombrie 1933.

Deosebirile stilistice dintre diverși „corespondenți" sînt evidente și nu mai trebuie demonstrate. Zîmbim la irascibilitatea lui Ion Barbu, devenim serioși cînd G. Călinescu e indignat, rîdem cu poftă parcurgînd cele 19 scrisori ale lui Păstorel. Cît de subiectiv poate deveni cineva ne demonstrează scrisoarea prin care autorul *Jocului secund* caracterizează capodopera confratelui său : „acel monument de injustiție și falsificare : istoria lui Călinescu, în care sînt făcut de rîsul lumii... Tribula-

țiile acestui nesuferit personagiu ne sînt de altfel prea cunoscute, cu nevoia lui bolnăvicioasă de a amesteca apologul și ocara, numai ca să tulbure și să irite" (p. 40).

Spre surprinderea noastră, cunoaștem din epistole un Arghezi sentimental și afectuos, atît de diferit de incisivul pamfletar. Chiar dacă ironia și sarcasmul apar din cînd în cînd, poetul știe să fie și duios și tandru.

Corespondența primită de Al. Rosetti este o nesecată mină de informații privind istoria literaturii, limbii și folclorului. Ni se comunică date esențiale asupra istoricului unor ziare și reviste, congreselor de filologie, genezei unor opere, momentelor mai puțin cunoscute din viața unor scriitori. Despre Tudor Arghezi aflăm unele detalii privitoare la activitatea desfășurată la *Mișcarea*, la geneza unor versuri ulterior incluse în volumul *Cartea cu jucării*, cîteva exemple concrete asupra exigenței cu care poetul făcea corecturile. Gh. Cunescu ne informează amănunțit că pentru *Icoane de lemn* autorul a avut la dispoziție arhiva secretă a Mitropoliei, de unde a extras material pentru pamflete. Dintr-o scrisoare a lui Arghezi am reținut un enunț memorabil: „Nimic nu-i mai trist ca fagul înalt, redus în surcele cu briceagul de buzunar".

Cine oare știa pînă acum că G. T. Kirileanu a fost acela ce l-a determinat pe editor să publice în 1932 *Viața lui Eminescu*? (p. 116). Nici o exegeză obiectivă a *Enigmei Otiliei* nu se mai poate lipsi de acum înainte de părerea autorului asupra propriei sale cărți (p. 115—119). Aflăm date despre geneza, definitivarea și tipărirea *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent*, despre preocupările autorului pentru copertă, hîrtie, format, corectură, despre greutățile apariției *Jurnalului literar*, sprijinit printr-o subvenție de 5000 de lei acordată de Condeescu.

Surprinzător ni se pare că, la 7 august 1940, G. Călinescu nu era încă membru al S.S.R., că inițial marea *Istorie a literaturii* trebuia să conțină o... hartă literară, că proiectul *Compendiului* data din octombrie 1940. Citim cu interes, după patru decenii, comentariile politice ale autorului lui *Șun* (p. 138, 142) și rămînem surprinși de... profețiile lui din anul 1940: „Cu tot insuccesul, De Gaulle (admirabil nume!) va fi stăpînul de mîine al Franței".

Ne devine familiară o parte din viața lui Ion Barbu, din cea a lui Vasile Bogrea și a lui Al. Rosetti însuși (anii de studenție și începuturile activității științifice „trăiesc" în scrisorile lui Ioan Bianu). Luăm cunoștință de intenția lui B. Fundoianu de a traduce în franceză opere românești: „De ani de zile visul meu e de a traduce *Sărmanul Dionis* și poate chiar poeme de Eminescu". Ni se dau informații asupra vieții universitare ieșene (C. Balmuș, G. Călinescu).

Granițele înguste ale specialistului sînt depășite. Orice om de cultură e interesat de etimologia unor cuvinte solicitate de Martha Bibescu (p. 77), de originalele și strălucitele explicații oferite de V. Bogrea (p. 83, 85).

Corespondența lui G. Călinescu oferă numeroase date și interpretări magistrale. În același timp, neadevărul unor afirmații trezește stupefacția și explică substratul unor carențe importante ale operei tipărite. În aprilie 1936, justificîndu-se că nu dă o Bibliografie la *Opera lui Eminescu*, scria: „Doar n-o să citez pe Vianu" (p. 94). Reamintesc că *Poezia lui Eminescu* — volumul de studii semnat de Tudor Vianu — apăruse cu șase ani înainte. E. Lovinescu se „bucură" de un tratament dur și injust: „Omul cel mai patologic vanitos și rău. Prezența lui într-o asociație literară înseamnă necinste și intrigă" (p. 96). Inconsecvența din aceste scrisori e evidentă. Exemplul cel mai concludent îl oferă afirmațiile despre Octav Botez făcute de Călinescu înainte și după ce și-a luat doctoratul:

Înainte: „Un om de nimic, un jegos viclean, un prostănac melifluu și ambițios,

ăsta e Botez! E o ruşine pentru universitatea română de a conţine pe acest excrement".

După: „Octav Botez trebuie să recunosc, s-a purtat cordial". Ploaia de invective nu mai poate fi oprită atunci cînd e vorba de Perpessicius, sau mai ales de D. Caracostea. De ce să ne prefacem că nu vedem aceste lucruri şi să nu le semnalăm ca atare? Nu vom şti niciodată gravitatea acuzaţiilor de la p. 136, 139, 143, 150, 151, 161, 165, 175 — deoarece ne întîmpină rînjind buclucaşul [...], care marchează lipsa unui cuvînt, a unei propoziţii sau a unei pagini.

Faptele obiective ale istoriei literare şi contribuţiile recente ale criticii au demonstrat[1] că, în unele privinţe, G. Călinescu era nedrept în aprecierile asupra operei lui E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Mircea Eliade şi a lui Ş. Cioculescu însuşi. De altfel recenzia citată oferă un „istoric" al relaţiilor dintre cei doi critici, răspunzînd concret unor nelămuriri, elucidînd multe neclarităţi, semnalînd contradicţiile dintre afirmaţiile din corespondenţă şi cele din operă, punînd sub semnul întrebării obiectivitatea „divinului critic".

Multe din notele volumului lui Al. Rosetti sînt întocmite cu judiciozitate. Iată, de pildă, cît de subtile sînt comentariile ce însoţesc prima epistolă primită de la G. Călinescu: „Scrise sub impresia momentului, păstrînd fiorul de viaţă iniţial, scrisorile exprimă, uneori pe aceeaşi pagină, sentimente violente şi, alteori, mesaje prieteneşti. De o sensibilitate acută, Călinescu reacţionează imediat la orice îndoială a corespondentului său, exprimată sau numai bănuită, trăgînd uneori concluzii pripite dintr-o expresie ambiguă, referitoare la valoarea operei sale. Judecăţile de valoare cuprinse în corespondenţă asupra operei scriitorilor contemporani atîrnă deseori de dispoziţia momentului, astfel încît o aspră negare e înlocuită mai tîrziu cu o apreciere favorabilă. Impulsiv temperamental, capabil de ură, dar şi de sentimente frăţeşti, G. Călinescu parcurge în corespondenţa sa toată gama de sentimente sălăşluite într-o personalitate de excepţie". Al. Rosetti restabileşte exact, de multe ori, titlul unor lucrări de referinţă (p. 64), cu indicarea precisă a surselor (p. 22, 90, 91, 128). Bibliografia este adusă (uneori) la zi, fiind citate cărţi apărute în 1977 (ultima ediţie a cărţii lui G. M. Cantacuzino, *Izvoare şi popasuri*, de pildă, p. 10).

Alteori, indicarea exactă a calităţii hîrtiei, a culorii cernelei a ştampilei poştale, a cuvintelor şterse sau subliniate atestă pe specialist. Profesorul şi filologul Al. Rosetti este necruţător cînd e vorba de... acribie. Îl execută pe Vasile Bogrea care indicase de două ori o pagină greşit (scrisoarea din 7 noiembrie 1923). De asemenea, semnalează neiertător inadvertenţele din mai multe texte ale lui Tudor Arghezi, Camil Baltazar (nu însă şi la Ion Barbu). Să ne fie permis deci şi nouă cîteva adnotări (nu mai reluăm judicioasele observaţii ale lui Şerban Cioculescu, din partea a doua a articolului citat)[2].

Nu toate notele satisfac exigenţele cititorului modern, care doreşte o informare rapidă, fără să mai meargă la sursă. De pildă G. Călinescu scrie la p. 117: „Un anonim, deci rău intenţionat a făcut o bufonerie în «Cuvîntul» şi ai îmbrăţişat-o întocmai". Apoi citează din articolul respectiv. În notă ni se dau anii de apariţie a *Cuvîntului* (cu o greşeală care poate să fie de tipar). Nu apare nici presupunerea asupra persoanei... anonime, nici titlul articolului, nici data cînd el a apă-

[1] Cf. Şerban Cioculescu, *Scrisori către Al. Rosetti... şi un „pro domo"*, în *România literară*, an. XII (1979), nr. 29, 19 iulie.

[2] *Scrisori către Al. Rosetti*, în *România literară*, an. XII (1979), nr. 31, 2 august,

rut. Alteori, intervențiile editorului sînt inutile sau lipsite de precizie: „Rezultă că în 12 iulie T. Arghezi a citit din versurile sale la postul de radio București" (p. 13). Dacă „rezultă", nu mai trebuia menționat; în cazul că se știe ce anume a citit, completarea își avea rostul.

Ne așteptam ca notele să ne limpezească anumite neclarități. Am fi vrut, de pildă, să aflăm cauza pentru care nu a apărut cartea lui Fundoianu, soarta volumului omagial *Demostene Russo*, datarea — măcar aproximativă — a primei scrisori a lui Ibrăileanu. Cunoscuta *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* a lui Bazil Munteanu din 1938 nu e o antologie, așa cum lasă să se înțeleagă comentariul de la p. 268.

Dacă uneori materialul notelor este suprabundent, alteori (cînd și cei avizați au nevoie de explicații), nu apare nici o referință. De pildă o scrisoare a lui N. Iorga conține doar o singură literă: *m* (p. 253). Nu am reușit să-i aflu semnificația. Dacă nu o cunoaște nici destinatarul, misiva respectivă ar fi putut lipsi din selecția de texte.

Contradicțiile și inconsecvențele mișună în note. Vasile Bogrea a murit la 6 septembrie 1926 (p. 252) și la 9 septembrie 1926 (p. 238, dar și 274). Cu Ilie Bărbulescu facem cunoștință la p. 58. Nota e dată la p. 86, repetîndu-se „explicația" la p. 274. Constantin Brăiloiu e menționat prima oară la p. 348, dar nota explicativă apare la p. 424 (fără să se precizeze nici acum anul nașterii și al morții). Aceste date le întîlnim de trei ori la G. Șapcaliu (p. 25, 40, 434) și G. Brătianu (p. 10, 188, 306 — ultima cu o greșeală de tipar), de două ori la N. Drăganu (p. 231, 351) și D. Marmeliuc (p. 22 și 286). Nu au nici un fel de notă: Constantin Antoniade, Carol Ardeleanu, Fr. Babinger, Ilie Bacinschi, Lucia Demetriad Bălăcescu, Constantin Botez, Marica M. Caragiale, Sarina Cassvan, Al. Ciorănescu, I. Crețu, I. Cucu, Margareta Delavrancea, Vladimir Donescu, Eliazar (fiul lui T. Arghezi), C. C. Giurescu, Radu Gyr, Mircea Mancaș, Octav Minar, Leca Morariu, Matei Nicolau, Pompiliu Păltănea, Timoleon Pisani, Sever Pop, D. Popovici, Maura Prigor, Elena Pușcariu, Al. Rally, Rădulescu-Pogoneanu, I. Ștefănescu, Barbu Teodorescu, Dem. Theodorescu, Ion D. Țicăloiu, Al. Tzigara-Samurcaș etc. Indicarea datei 1890 ca an al nașterii Marthei Bibescu este inexactă.

Știm — din proprie experiență — cît de migăloasă și aridă e documentarea pentru alcătuirea notelor și indicilor. Dar consultarea vechilor (și mai recentelor) noastre dicționare și enciclopedii, a volumelor de documente ar fi putut oferi răspuns celor mai multe din întrebările puse de noi.

La o eventuală nouă ediție, alături de rescrierea notelor, trebuie revăzut cu atenție textul și corectate greșelile de tipar, din care semnalez numai cîteva (din lipsă de spațiu). Data scrisorii nr. 7 a lui Perpessicius în mod sigur nu poate fi 31 iulie 1938. La paginile 290 și 292, trimiterile din text (2 și 6) sînt inutile, de vreme ce notele respective lipsesc din subsol. Era necesar să se transcrie corect titlul cărții lui I. Bălu de la p. 90. La p. 19 o scrisoare colectivă e trecută la C. Balmuș. Se poate data scrisoarea lui Păstorel (p. 405).

Cîteva neglijențe stilistice pot fi retușate cu ușurință (Fiul lui I. Bianu „a studiat dreptul, la Paris, și a intrat în corpul diplomatic, *fiind în post la Paris*". (p. 46); „Timoleon Pisani, *publicist* român *publica* la ziarul «Universul»" (p. 341).

Cu toate observațiile noastre critice subscriem — din toată inima — la concluzia exprimată de Vasile Nicolescu în *Postfață*: „De un enorm interes istorico-literar sau lingvistic, acoperind momente de strălucită afirmare a literaturii române, aceste scrisori au totodată meritul de a compune,

din imperceptibile fire trase de mai multe peniţe inspirate portretul literar şi moral, de exemplară vivacitate şi frumuseţe al unuia din marii noştri contemporani: Al. Rosetti".

MIRCEA HANDOCA

MIHAIL IORDACHE

Adrian Maniu

Iaşi, Editura „Junimea", 1979, 240 p.

După cele cîteva studii ce i-au fost consacrate în ultimii zece ani, Adrian Maniu beneficiază în fine şi de o monografie. De o monografie, trebuie adăugat numaidecît, serioasă, substanţială. Mihail Iordache se dovedeşte un istoric şi critic literar autentic, cercetător sîrguincios, exeget fin, dotat cu sensibilitate estetică, posesor al unui limbaj evoluat.

Structurată clasic, monografia debutează cu o biografie (prima biografie a lui Adrian Maniu) ce nu rămîne o însumare de date, ci recompune procesul de formare a personalităţii scriitorului în desfăşurarea lui dinamică, privită din interior. Majoritatea datelor comunicate sînt noi: atît cele privitoare la bunicul şi la tatăl poetului (primul, Vasile Maniu, un vrednic urmaş al corifeilor Şcolii ardelene, activist pasionat pe tărîm cultural, participant la revoluţia din 1848, militant unionist, celălalt, Grigore Maniu, un jurist de prestigiu) cît şi cele din care se alcătuieşte imaginea, mult mai complexă decît ne-am putea-o forma doar în temeiul lecturii operelor strînse în volume, a lui Adrian Maniu însuşi. Asamblînd informaţii recoltate din presa celor mai bine de şase decenii în durata cărora s-a consumat activitatea de poet, dramaturg, prozator, cronicar dramatic, plastic şi literar, ziarist, a autorului studiat, punînd la contribuţie o bună cantitate de informaţie extrasă din documente aflate în posesia arhitectei Florentina Maniu, monografia ni-l arată pe Adrian Maniu în anii de şcoală, în anii de căutări şi experimente, ulterior dezavuate, ai debutului literar, în timpul campaniei din Bulgaria şi al primului război mondial, cînd s-a înrolat voluntar în armată (act repetat în 1944, cînd, la vîrsta de 55 de ani, participă, înregimentat, la eliberarea Transilvaniei de nord), în cursul perioadei interbelice, ca redactor la *Voinţa* din Cluj, la *Gîndirea*, *Dimineaţa*, *Adevărul*, ca organizator al emisiunilor radiodifuziunii, ca funcţionar în Ministerul Cultelor şi Artelor, în sfîrşit, în anii de după cel de al doilea război, dăruiţi aproape în exclusivitate traducerilor. Din acest *curriculum vitae* rezultă edificator că autorul *Cîntecelor de dragoste şi moarte* n-a fost nici pe departe doar un estet, un hedonist al exerciţiului artistic. Poetul a fost dublat nu numai de un neostenit publicist, dar şi de un om de acţiune, care, în calitate de inspector al muzeelor, s-a străduit din răsputeri să determine crearea de condiţii optime pentru întreţinerea patrimoniului artistic naţional, iar în vremuri de restrişte a înţeles să slujească ţara ca militar.

Cel de al doilea compartiment al lucrării, afectat operei, se remarcă prin excelenţa analizelor, originalitatea interpretărilor, noutatea punctelor de vedere. O permanenţă a poeziei lui Adrian Maniu — stabileşte Mihail Iordache, de la început — o constituie prezenţa peisajului. Poezia nu rămîne, totuşi, exclusiv picturală. Pastelul este sinestezic. Nu rareori, cititorul asistă la „implantarea în peisaj a unei plăsmuiri mitologice", operaţie prin care „Maniu inaugurează [...] un tip de pastel fără precedent în lirica noastră". Exemplificîndu-şi aserţiunea, exegetul analizează poeme în versuri şi proză în care „peisajul pare a ieşi definitiv din marginile realului", redimensionat fiind „cu ajutorul fantasticului şi efectelor de clar-obscur". În numeroase cazuri, descripţia include o na-

rație, piesele în cauză „fiind, totuși, pasteluri, datorită faptului că sarcina lirică o .poartă nu structura epică, de cele mai multe ori extrem de redusă, abia marcată, sau comentariul ei, ci privelișteа". Nu absentează din cărțile lui Adrian Maniu nici „pastelul-meditație", însă acesta rămîne inferior calitativ poemelor de altă factură, întrucît poetul „nu a avut [...] vocația liricii meditative", iar sentimentul „integrării în natură" i-a fost străin. Între spiritul său și natură nu se stabilește niciodată o „comunicare bilaterală"; „ceea ce realizează poetul este un act de contemplare din afară", de surprindere a „aspectului senzorial al naturii și punere în evidență a acelor forțe intrinsece ale ei care scapă analizei și pot fi numai intuite liric". Așa se și explică, am putea noi observa, frecvența a ceea ce Mihail Iordache numește „pastelul pur, liber de orice intenții afară de aceea a transmiterii emoțiilor determinate de simțuri", și ancorarea poetului, nu o dată, în decorativ. Prin această recunoaștere, cercetătorul admite tacit că, fără a constitui unica ei însușire, picturalitatea rămîne nota definitorie a poeziei lui Adrian Maniu, fapt relevat de Lovinescu și Călinescu.

O interesantă precizare e aceea că Maniu „nu este un poet solar", că întreaga operă învederează predilecția lui „pentru lumina scăzută a amurgului", pentru „trecerea de la zi la seară și de la seară la noapte". Incontestabil întemeiată e observația conclusivă că „poezia lui este rezultatul unei supreme decantări concomitente a peisajului și a stărilor de suflet, pînă la stadiul în care emoția face corp comun cu senzația". N-aș subscrie însă la afirmația că, în versurile lui Adrian Maniu, „simplitatea nu este căutată, manieristă, cum de atîtea ori s-a spus", că „nu există în ea nici o urmă de artificialitate". În schimb, sînt întru totul de acord că „Adrian Maniu este artistul de sensibilitate modernă care nu se lasă posedat de peisaj, ci îl stăpînește și îl încorporează".

Analizînd, în continuare, lirica erotică, exegetul observă judicios că, încă „de la începuturile carierei sale artistice", Maniu introduce „incontestabile noutăți în materie de obiect al pasiunii și mod de a trăi iubirea", poemele sale de tinerețe deschizînd, în lirica începutului de secol, drum „senzualității sincere, nedisimulate". Pornind din Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, autorul *Salomeii* și al *Poemelor trupești* din *Seara* devansează nu numai erotica arghezian ă din *Flori de mucigai*, dar și „poezia de dragoste a suprarealismului", și anume în latura ei cea mai agresivă, reprezentată de un Gherasim Luca. Aceste observații se aplică exclusiv scrierilor de dinainte de 1915. Începînd cu poemele ce vor intra în volumul *Lîngă pămînt* — se specifică în monografie — „întreaga [...] lirică de dragoste [a lui Adrian Maniu] se așază definitiv sub semnul elegiei". Senzualitatea dispare aproape cu totul, iubirea devine o „stare de suflet obosită și îndelung decantată", „prototipul feminin demonic, senzual, este înlocuit cu opusul lui". Dar poetul rămîne un lucid, și prin aceasta își salvează, în majoritatea cazurilor, versurile de „sentimentalismul dulceag peste care se clatină ca deasupra unei prăpăstii".

Un substanțial paragraf este rezervat poeziei de evocare a trecutului și de valorificare a motivelor folclorice, poezie care, asemenea celei erotice, a parcurs o evoluție marcată de o metamorfoză radicală. Înainte de primul război mondial, Adrian Maniu a cultivat, sub influența presimboliștilor, a lui Poe și Oscar Wilde, grotescul, macabrul și fantasticul, pentru ca după aceea să renunțe complet la „interpretările insolit demitizante", practicînd în schimb simplificarea extremă, stilizarea pînă la geometrizare, „în maniera specifică artei populare". În urma tratamentului la care sînt supuse, din basm sau legendă nu mai rămîne decît „infrastructura descriptivă, plastică" și — scrie exegetul — „poate maxi-

mum de descriptivism și picturalitate trebuie căutat la Adrian Maniu nu în pasteluri, ci în poemele care își au punctul de plecare în eposul popular". Dacă anumite reprezentări din cutare scriere aparținătoare etapei avangardiste premerg viziunilor arghe-ziene din *Țara de Kuty*, fauna mitologică din *Șerpoaica*, *Făt-Frumos* și alte poeme scrise în perioada interbelică „deschide drum lui Blaga și Voiculescu [...], iar după ei altora, pînă la Ioan Alexandru și Ion Gheorghe". În general, Maniu a avut un rol de pionierat în valorificarea lirică modernă a mitului, eresului, baladei, istoriei, surse de inspirație ce păreau epuizate. Un paragraf mai scurt, referitor la poezia meditativă — „o aspirație neîmplinită" —, nu lipsit de observații judicioase și aprecieri exacte, încheie capitolul dedicat creației lirice a lui Adrian Maniu.

Cel destinat dramaturgiei supune examenului critic toate piesele de teatru ale autorului *Lupilor de aramă*, inclusiv cele rămase în manuscris, neterminate, precum și adaptările, prelucrările realizate în colaborare. Cele pe care le-a scris singur și pe care le-a publicat *(Meșterul, Lupii de aramă)* se bucură de o analiză meticuloasă, menită să valideze observații în bună parte inedite, judecăți de situare și de valoare ce tind să determine o cît mai dreaptă prețuire și a acestui compartiment al literaturii lui Adrian Maniu.

Considerații valide sînt articulate în capitolul consacrat prozei epice, iar scurtul capitol final, sintetizînd datele și observațiile din cuprinsul monografiei, fixează „efigia" scriitorului, înfățișat ca artist exemplar, precursor al mai tuturor orientărilor din deceniile interbelice, publicist polivalent, militant pe tărîm cultural plin de însuflețire. Pe tot întinsul cărții, opera lui Adrian Maniu e studiată în contextul literaturii române a timpului în care a fost scrisă, cu frecvente raportări atît la creația epocilor precedente, cît și la aceea de după al doilea război mondial și cu dese referiri la opere literare și plastice străine, uneori dezvoltate pînă la proporțiile unor analize comparatiste.

D. MICU

Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains

Centres d'Études et de Recherches Marxistes, Paris, Éditions Sociales, 1976, 397 p.

Volumul cuprinde lucrările unui colocviu organizat în 1975 cu participarea a peste 200 de critici, scriitori, editori, librari, bibliotecari, cadre universitare. Desfășurat în contextul discuțiilor suscitate de *Programul comun* al „stîngii" franceze, el și-a propus o implicare a cercetării în dinamica socială, sugerîndu-se formele orientării culturale într-o viitoare societate socialistă în Franța. Această individualitate a dezbaterilor determină și valoarea și limitele lor.

Prima temă, *Place et fonction de la littérature*, a căpătat rolul unei introduceri în întreaga problematică propusă. Premisele dezbaterii, avansate într-un pre-raport, pun în cauză însuși termenul și conceptul tradițional de literatură, ca activitate de elită și „comme domaine mystérieux [...] et situé hors de l'histoire", concepție proprie ideologiei dominante într-o societate capitalistă. Renovarea necesară presupune determinarea specifică a literaturii dintr-o perspectivă materialist-istorică : literatura este „une activité de connaissance qui procure un plaisir". Condiția obiectivă a afirmării ei este libertatea de creație, în chip concret aceea „sans précédent telle qu'elle est prévu par le Programme commun".

Orientarea în acest sens, comunicările și dezbaterile s-au oprit asupra relațiilor literatură/știință, limbă, ideologie, joc și plăcere, în virtutea considerării funcției ei cognitive. Sînt de reținut textele lui Yves Eyot și Jean Ricardou, singurele mai riguroase în demonstrație ; fără să aducă idei

cu totul noi, ele reuşesc să reevalueze cîteva aspecte ale conceptului de literatură. În plus, spre deosebire de alţii, cei doi autori depăşesc interogaţia destul de simplistă a pre-raportului.

Preliminariile lui Eyot vizează substituirea noţiunii de frumos, a-istorică şi autonomă faţă de social, printr-o determinare a esteticului în termeni lukácsieni. Pe acest temei, el contestă (în pofida motivaţiei ei ideologice) capacitatea funcţiei cognitive de a confirma specificitatea literară. Literatura este în primul rînd invenţie, nu descoperire ; ca şi sacrul, esteticul poate dezvălui relaţii empirice de cunoaştere, dar „cela n'est ni nécessaire, ni suffisant pour le définir". Implicată în lumea omului prin felurite funcţii, literatura nu-şi cîştigă astfel o determinare ontologică : „aucune de ses fonctions ne lui est spécifique : en tant qu'art il est disponible".

În ce constă atunci individualitatea literaturii ca produs estetic ? Determinarea ei la nivelul limbii e acceptată cu destulă circumspecţie, iar argumentele antiformaliste îl îndreaptă spre o nouă cenzură a literarului. Conţinutul (mesajul) pare a fi o entitate noţională din afara interiorităţii operei, iar limbajul poetic limitat la rolul unui vehicul. Nuanţele introduse, spre a nu fi acuzat de un răspuns „ideologique", „stalinien", nu fac decît să accentueze ambiguitatea teoretică. Refuzînd să considere opera „moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture", Eyot intră în polemică directă cu J. Ricardou, fără să poată aduce argumente suficient de valabile în sprijinul unei concepţii care ar putea fi caracterizată şi ea drept parţială.

J. Ricardou îşi propune, chiar prin titlul comunicării, *Penser la littérature autrement*. Punctul de plecare, tot polemic, este refuzul noţiunilor de expresie şi reprezentare. „Ce qui permet un text, ce n'est pas la propriété d'une quelque chose à dire, mais le désir d'un quelque chose à faire". Creaţia se întemeiază în afara oricărei „entité idéelle antecedent" ; a crea „c'est mettre en oeuvre une matière", ceea ce în literatură este limbajul. Transformarea lui produce textul, sensul fiind efectul „de l'organisation spécifique de la matière signifiante". Producţia şi reproducţia de sens, ca mişcări interioare ale textului, se afirmă complementar, una în detrimentul celeilalte. Literatura modernă, privilegiind producţia, devine dovada concluziei teoretice ; specificul literaturii este „son aptitude productrice", iar eficacitatea ei stă în „une résistance et une subversion aux sens institués".

Definiţia lui J. Ricardou e întemeiată numai pe textul modern şi nu e întîmplătoare evocarea obstinată a lui Raymond Roussel ; dar Eyot are dreptate să spună că „le procédé rousselien" constituie „non un *modèle*, mais une limite". La fel, creaţia ca *fabricare* se desparte nu numai de autor, ci de orice conştiinţă, izolîndu-se de om şi de destinul său. Făcînd unele cuvenite corecturi formalismului lui Ricardou, Eyot nu poate ajunge însă la o adevărată definire a literarului, oprit de conotaţiile nespecifice ale noţiunilor de „reprezentare" şi „transparenţă". Textul lui rămîne un dramatic efort de a disculpa literatura de iluzia cunoaşterii spre a o individualiza şi o dramatică imposibilitate de a renunţa la o asemenea concepţie.

Dezbaterile colocviului, reflectînd într-un fel acest dialog, nu reuşesc nici ele să găsească un echilibru constructiv între cele două opinii opuse. Antiformalismul (majoritar) se corelează cu apologia (uneori *mistică*) a mesajului, iar încercările de a admite specificitatea la nivelul limbii rămîn limitate şi ambigue.

Contradicţiile se radicalizează, apoi, prin jocul „ideologic" al termenilor. Escarpit vede în „tendinţa formalistă" un refuz al angajării, pe cînd Ricardou, dimpotrivă, „un combat idéologique et, finalement, politique". Pentru unii noul roman este o avangardă politică, pentru alţii una „mituită", operă a scribilor împăcaţi cu ordinea socială ; în acelaşi fel, concepţia *tradiţională* asupra literaturii devine probă de „idéalisme", „con-

servatorisme", de situare pe poziția burgheziei. Dar într-o asemenea polemică literatura încetează să mai fie obiectul dezbaterii teoretice, devenind mijlocul afirmării unor opțiuni ideologice și politice. A le situa pe toate în spațiul gîndirii marxiste ar fi o eroare. Textele colocviului repetă des această apartenență („je suis marxiste", „je pensais qu'un marxiste" etc.) în loc să o justifice în text.

Următoarele două teme ale colocviului : situația cărții și a scriitorilor, nu împlinesc nici ele așteptările. În locul presupuselor cercetări sociologice asupra unor fenomene atît de importante ale procesului literar, colocviul s-a orientat spre dezbateri de practică politică, argumentate cu destul de puține fapte, fragil întemeiate teoretic și limitate la spațiul particular al Franței.

Pre-raportul intitulat *Le livre et son avenir : production et difusion* relevă o contradicție elocventă în situația cărții : numărul enorm al cititorilor potențiali (ceea ce ar favoriza producția de carte) și stagnarea accentuată a acesteia. Accesul la carte rămîne în continuare blocat (un francez din doi, trei muncitori din patru, patru țărani din cinci nu citesc), îndeosebi din motive sociale. 80% din cărți revin la 15% din cititori, iar marile grupuri editoriale orientează producția doar în funcție de profit. În Franța, cartea continuă să rămînă un lux „économique", „social" și „culturel". Soluțiile propuse cer o politică națională a cărții în favoarea maselor populare, adevăratul public potențial ; ea poate fi realizată prin aplicarea programului de guvernare al „stîngii".

Marea majoritate a comunicărilor au în vedere cartea în general, înțeleasă ca mijloc eficace de cunoaștere. Robert Estivals *(La fonction social du libraire)* discută despre funcția economică și culturală a cărții în raport cu activitatea librarilor ; J. C. Stefani *(L'enfant lecteur ?)* analizează condițiile și exigențele lecturii copiilor, iar G. Grunberg, D. Tabah, J. Dumeix și J. Gascuel discută rolul bibliotecilor în orientarea lecturii. O problemă specială propune atenției M. Braun : cartea de poezie în raport cu economia editurilor.

În acest context, Robert Escarpit *(Novation et massification : un faux dilème)* se detașează prin argumentația teoretică a disertației sale. Refuzînd conceptul tradițional de literatură, cît și definițiile lui G. Lukács și ale formaliștilor, el se situează explicit pe poziția sociologului literar ; în locul unei ipoteze speculative optează pentru o descriere a literaturii bazată pe observația situației actuale din Franța capitalistă și pe posibilitatea transformării acesteia în socialism, deci printr-o „analyse économique" (departe însă de a corespunde esteticii marxiste, cum crede autorul). Termenii definiției sînt noțiunile de *novație* („l'aptitude de l'écrivain à produire par le texte quelque chose de nouveau") și *masificație* („la possibilité pour les masses d'avoir un accés [...] à l'oeuvre littéraire"), aflate într-o contradicție aparent insurmontabilă ; în timp ce *novația* exclude modelul, *masificarea* cere stereotipul în producția literară. Caracterul închis al dilemei apare clar în cazul avangardei, interpretată ca „un imposture du point de vue de la novation", ca „un laboratoire d'essai" pus în serviciul dominației de clasă ; orice *novație* produsă de ea este transformată, prin masificare, în stereotip. Dilema este radicalizată de cerințele rentabilității capitaliste.

De ce este vorba, totuși, de o falsă dilemă ? Cuvîntul *masă* este „un mot idéologique, un mot de classe ; il a été inventé pour évacuer tout ce qui n'est pas l'élite ou tout ce qui n'est pas les gens qui ont le pouvoir de production". Într-o societate socialistă, mijloacele de producție intelectuală, asemănător celor economice, vor fi puse în mîinile fiecărui om, creîndu-se „une égalité de chances dans la productivité entre

l'écrivain et le lecteur". Transformarea conținutului noțiunii de *masă* va avea, desigur, consecințe asupra conceptului de literatură. Contradicția *novation/massification* devine o opoziție dialectică depășită prin soluții economico-sociale.

În ciuda unei argumentații minuțioase, efortul lui Escarpit ni se pare zadarnic, pentru că premisele demonstrației sale sînt false. El nu face altceva decît să traducă în termeni economici de producție o problemă literară : relația tradiție/inovație, în creație și în lectură (preferința pentru *novation*, „un terme très général", față de *inovation* nu este, credem, întîmplătoare). A face din modelele tradiției, inclusiv din conceptul de literatură, doar forme supuse ideologiei de clasă, teoretic incomode, artistic inutile, ni se pare a fi mai mult decît o neînțelegere ; cel puțin una proletcultistă. Caracterizarea eufemistică a criticii lui Jdanov ca „*éxagération*" poate fi un semn.

Considerarea insuficientă a specificității literare se conjugă deopotrivă cu argumente sociologice romantic amatoare. Vizitînd România, Escarpit e uimit că muncitorii unei fabrici nu au aceleași cunoștințe literare ca scriitorii și criticii, gîndind probabil — în spiritul teoriei sale — că societatea socialistă va face din milioane de oameni milioane de Rimbaud ori Dostoievski. (Un participant la dezbateri a și propus crearea „des ateliers d'écriture".) De asemenea, Escarpit refuză teoria lukácsiană despre caracterul conflictual al eroului romanesc ca nefiind adecvată unei literaturi dintr-o țară socialistă „d'où les contradictions seraient éliminées ou tendraient à l'être". Sociologul francez marxist operează aici cu o viziune utopică, închipuind societatea socialistă fără contradicții, ca și cînd oamenii ei n-ar mai avea nici spaime, nici iubiri neîmplinite, nici drame (chiar sociale).

În a treia secțiune a colocviului, *Sur la situation de l'écrivain*, latura practic-informativă prevalează asupra celei teoretice. Unghiul general-sociologic e susținut de înțelesul foarte larg dat noțiunii de scriitor. Pre-raportul apreciază, astfel, starea scriitorilor francezi ca precară și dependentă, legiferată arbitrar și supusă tuturor consecințelor crizei capitaliste. Vocația scriitoricească în sine este subminată de o cenzură ideologică și politică directă, și de una economică ascunsă (de unde, deseori în discuții, comparația, defavorabilă pentru ei, cu scriitorii sovietici). Soluțiile unei schimbări trebuie să excludă însă revendicările „corporative", singura alternativă fiind o schimbare generală a structurii social-politice.

În acest cadru se integrează comunicările și dezbaterile. A. Spire *(Le rol de l'écrit)* spune lucruri banale despre implicarea cărții în sistemul informațional ; J. Raymond *(L'auteur et son livre)* descrie itinerarul acestei relații, cu observații sociologice expuse eseistic. Jean Rousselot, secretar general al Societății oamenilor de litere, oferă dezbaterii două dosare : unul asupra situației difuzării cărții, celălalt asupra revendicărilor scriitorilor. Un subiect aparte tratează N. Wagner *(Un écrivain mineur : Morelly, le „philosophe" méconnu)*, încercînd configurarea conceptului de *scriitor minor*. Într-o cercetare minuțioasă, găsim observații pertinente privind relațiile determinante dintre destinul artistului și conjunctura politică, dintre valoare și condițiile sociale, dintre scriitor și epocă în general ; ele ne par totuși insuficiente pentru a convinge că „ce qu'on apelle le beau, ou l'esthétique, ce n'est jamais que l'idéologie".

Actele colocviului asupra literaturii, cărții și scriitorilor, organizat de C.E.R.M., cuprind — în ansamblu — un material interesant sub raport informativ și, într-o oarecare măsură, și teoretic ; ele sînt însă, în primul rînd, un document elocvent pentru una din orientările franceze în cercetarea literară și sociologia literaturii.

ION VASILE ȘERBAN

IORDAN DATCU —
SABINA C. STROESCU

Dicționarul folcloriștilor
Folclorul literar românesc

Cu o prefață de OVIDIU BÎRLEA

București, Editura științifică și enciclopedică, 1979, 501 p.

Deși interesul pentru folclorul românesc s-a manifestat destul de timpuriu, mai întîi cronicarii și apoi cărturarii Școlii ardelene arătîndu-i prețuirea cuvenită, despre o știință folcloristică nu se poate vorbi decît mult mai tîrziu, odată cu îndrumările teoretice și metodologice ale lui B. P. Hasdeu și, după acesta, prin direcțiile generoase și fertile ale lui Ovid Densusianu. În acest lung interval de timp folcloristica românească a parcurs drumul spinos al clarificărilor necesare, depășind diletantismul de bună intenție al romanticilor, definindu-și din ce în ce mai precis obiectul, domeniul, clădindu-și armătura teoretică, perfecționîndu-și metodele și delimitîndu-se astfel de alte discipline în care fusese nu o dată înglobată.

Ajunsă astăzi în faza maturității sale, folcloristica noastră își elaborează, cu o oarecare încetineală e drept, instrumentele de lucru, fără de care nu este posibil progresul adevărat în nici o știință. Văzute ca o necesitate imperioasă de mai multă vreme, aceste instrumente — corpusul, tipologiile, bibliografia — s-au realizat pînă acum numai parțial. De aceea trebuie apreciat și salutat cu căldură *Dicționarul folcloriștilor* de Iordan Datcu și Sabina C. Stroescu, care în cele 352 de articole ale sale sintetizează activitatea a tot atîtor cercetători ai sectorului literar al folclorului românesc.

Operă de pionierat în cultura noastră, precedată — cum menționează și Ovidiu Bîrlea în docta sa *Prefață*, și autorii în *Cuvînt înainte* — doar de cîteva încercări modeste (Ștefan Șt. Tuțescu, *Folcloriștii noștri*; A. Gorovei, *Învățători folcloriști*) și lipsită chiar de modele relevante pe plan mondial, *Dicționarul folcloriștilor* a beneficiat, în schimb, de două valoroase lucrări de sinteză și informație (Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, 1968 și Ov. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, 1974), precum și de o quasi-completă *Bibliografie generală a etnografiei și folclorului românesc* (vol. I, 1800—1891, publicat în 1968). Sprijinindu-se pe datele conținute în menționatele lucrări, ca și în unele studii monografice, autorii au fost siliți, totuși, să depună ei înșiși „un imens efort de investigație, recurgînd în toate cazurile la surse, fie pentru a suplini lipsa exegezelor critice, fie pentru a completa și verifica informațiile în circulație, nu o dată greșite, fie pentru a culege, prin intermediul unor chestionare ad-hoc, de la folcloriștii contemporani, datele trebuitoare" (p. 21).

Rezultat al unei munci pline de migală și abnegație, cu o competentă stăpînire a tehnicii lexicografice, *Dicționarul* se înfățișează ca o lucrare solidă, excelent documentată, ținînd o cumpănă dreaptă între datele biografice strict necesare, exegeza critică pertinentă și informația bibliografică aproape exhaustivă. În raport cu cantitatea și, mai ales, cu calitatea scrierilor, autorii sînt tratați diferențiat, cu discernămînt, arătîndu-se atît contribuțiile reale, valoroase din opera lor, cît și scăderile, erorile, pozițiile discutabile.

Numeric, ponderea cea mai mare o au, se pare, culegătorii, cei care de la Ioan Neculce cu ale sale *O samă de cuvinte* (sec. al XVIII-lea) pînă la Mihail Robea cu *Folclor din Valea Vîlsanului* (1979) au adunat cu osîrdie și dragoste o uriașă cantitate de material folcloric din toate zonele țării, reprezentînd toate categoriile folclorice, în zeci și sute de variante, lăsînd posterității o moștenire de o valoare inestimabilă. Acțiunea generoasă a intelectualilor satelor — învățători, profesori, preoți, medici, funcționari etc. — s-a continuat și se

continuă, în forme mai organizate, instituționalizate chiar, și astăzi. Cu toate acestea, foarte puține dintre culegerile locale, publicate mai ales de Centrele județene de îndrumare a creațiilor populare, datorate „amatorilor", sînt consemnate în *Dicționar*, deși ele reprezintă un fenomen de continuitate în cultura noastră și, dincolo de calitatea îndoielnică a unora, aduc un spor de materiale etno-folclorice ce nu pot fi ignorate. Ca atare, se impunea o tratare nediscriminatorie a culegătorilor contemporani în raport cu cei „vechi" (cu atît mai mult cu cît unii dintre ei au pătruns, totuși, în paginile dicționarului).

Accentul cade, desigur, asupra marilor personalități ale folcloristicii românești clasice (V. Alecsandri, T. T. Burada, D. Caracostea, Ov. Densusianu, M. Gaster, N. Iorga, P. Ispirescu, S. Fl. Marian, T. Pamfile, G. Dem. Teodorescu ș.a.) și contemporane (Ov. Bîrlea, I. C. Chițimia, A. Fochi, M. Pop, Gh. Vrabie ș.a.) cărora li se alcătuiesc, în limitele impuse de un dicționar, adevărate micro-monografii, cu punctarea exactă a liniilor directoare ale activității lor, a ecourilor stîrnite în scrierile altora.

Izvorîtă din însăși realitatea cercetărilor de folclor mai vechi și mai noi din țara noastră, includerea folcloriștilor aparținînd naționalităților conlocuitoare din România întregește informația cu aspecte inedite, necunoscute uneori chiar celor mai familiarizați cu problemele folclorului literar.

Merită, de asemenea, menționată prezența în paginile dicționarului a unor oameni de cultură străini care și-au manifestat interesul și admirația pentru produsele spiritualității populare românești, contribuind, prin scrierile lor, la mai buna cunoaștere a valorilor acesteia în afara granițelor țării; așa sînt francezii Léo Bachelin, Jules Michelet, Émile Auguste Picot; austriecii Fr. Joseph Sulzer și Mathias Friedwagner; cehul Jan Urban Jarník; sîrbul Vuk Stefanović Karadžić; germanii Arthur și Albert Schott etc.

Parcurgînd această cuprinzătoare panoramă a folcloristicii românești, lectorul poate să fie mirat de prezența masivă a scriitorilor (aproape 40, deci cam 10% din totalul autorilor indexați). Care vor fi fost rațiunile autorilor de a-i introduce pe fiecare dintre aceștia în parte nu se poate ști (argumentele în favoarea lui Ioan Adam, Cezar Bolliac, Vl. Streinu, de exemplu, sînt destul de „subțiri"), dar în ansamblu explicațiile nu se refuză nimănui. Pe de o parte, relativ tîrzia desprindere a folcloristicii în disciplină autonomă, slujită de profesioniști, de oameni specializați exclusiv în acest domeniu, a făcut ca multă vreme folclorul să fie abordat cu dezinvoltură de literați — scriitori și critici —, iar, pe de altă parte, creația populară apare ca o constantă definitorie a întregii literaturi românești de la *Dacia literară* pînă astăzi, ceea ce explică prezența lui Negruzzi și Odobescu, a lui Eminescu, Creangă și Coșbuc, a lui Blaga, Pillat și Voiculescu. Așa se explică și prezența în dicționar a multor lingviști cu preocupări de folclor (Al. Lambrior, Em. Popovici, I. Popovici, S. Pușcariu, Al. Rosetti, V. Scurtu ș.a.), alături de istorici, filozofi, sociologi. Totuși, criteriile selecției nu au funcționat prea ferm în acest sector. Este drept că aici se află un adevărat „nod gordian" al întregii lucrări, într-atît de delicată ni se pare a fi selecția, nu numai pentru epoca mai veche, ci chiar pentru zilele noastre. Nu îndreptățesc, oare, preocupările de folclor ale lui M. Beniuc, I. D. Bălan, M. Sorescu — să zicem — includerea lor în dicționar? Dar scrierile lui I. C. Gulian *(Sensul vieții în folclorul românesc, Omul în folclorul african)* nu ar fi impus includerea autorului în dicționar, alături de (din nou cu titlu de exemplu) L. Rusu *(Viziunea lumii în poezia noastră populară)*?

În același sens, în pofida justificărilor din *Cuvînt înainte* și a subtitlului restrictiv, limitarea sferei la folclorul *literar* românesc a atras după sine sărăcirea dicționarului de cîteva nume de rezonanță în folcloristica

noastră, cu contribuții notorii în înțelegerea și interpretarea folclorului „ca o formă particulară a creației", în existența lui sincretică. Este vorba, desigur, de muzicologii B. Bartók, C. Brăiloiu, G. Breazul, S. Drăgoi, în a căror operă aspectele *literaturii populare* ocupă un loc foarte important. De altfel, rațiunea separării atît de tranșante a folclorului literar de celelalte ramuri ale folclorului (muzical, choreic) și a folclorului însuși de etnografie, chiar dacă poate fi înțeleasă, în împrejurările date, nu poate fi acceptată. Ar fi și foarte greu, dacă nu imposibil să decidem dacă S. Fl. Marian sau T. Pamfile, de exemplu, sînt în primul rînd folcloriști sau etnografi. Ca atare, și unul și celălalt, alături de mulți alții, sînt revendicați deopotrivă de ambele discipline (vezi R. Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Editura Albatros, 1979).

Subscriind împreună cu autorii la afirmația lui Emile Litré după care „Le traveaux lexicografiques n'ont point de fin" și reținînd intenția de a elabora o nouă ediție care să-i cuprindă și pe folcloriștii muzicali și pe coregrafi — lărgire absolut obligatorie, la care trebuie să se adauge etnografii, concomitent cu o reducere a numărului scriitorilor, ale căror contacte cu folclorul au fost incidentale și nesemnificative — să conchidem că, în ciuda unor imperfecțiuni (inclusiv cîteva erori de tipar mai flagrante : *obsolete*, nu *absolete*, p. 18 ; Shakespeare *William*, nu *Williams*, p. 226), *Dicționarul folcloriștilor* de Iordan Datcu și Sabina C. Stroescu reprezintă o realizare meritorie prin noutatea lui, prin cantitatea de informație conținută, prin propozițiile adevărate pe care le pronunță despre cei mai mulți dintre slujitorii științei folclorului.

Abia la capătul lecturii, cititorul înțelege că o astfel de scriere nu e simplă colaționare de date, ci înseamnă muncă intelectuală intensă, un înalt profesionalism, capacitate de sinteză, fără a neglija nuanțele, o mare doză de obiectivitate, știința lucrului cu cartea, și nu în ultimă instanță, pasiune pentru folclor.

Un dicționar este, oricum, o carte de un fel deosebit ; lectura lui nu se termină niciodată, adesea el nici nu se citește, *se consultă* ; *Dicționarul folcloriștilor* se consultă cu un real folos.

NICOLAE CONSTANTINESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918" sub comanda nr. 807

Taxele poștale achitate conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/4294/1979.

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Cărțile și revistele propuse pentru schimb și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 70738.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F., 1978**, p. 271.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.

I 7544

1980

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXVI, 1970) ;

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974) ;

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor : **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Mica enciclopedie a limbii române, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Recenzii, Note,** urmărindu-se în special modernizarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. este publicată în **Buletinul S.S.F.**

7544.

-- UCU 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

IAN. 2022

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BUCUREȘTI — 1980

30118.

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg. Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg. Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara)

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU. D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. II, 1980

Sumar

Limbă și stil

B. CAZACU — Arta de portretist a lui Fănuș Neagu 171
MEDEEA FREIBERG — Pe marginea *Îndreptării* lui Heliade la *Vulpea, calul și lupul* de Gr. Alexandrescu 176
GEORGE MIREA — Junimea și neologismele 185
MARIA CVASNÎI — Forme de comunicare în textul dramatic: aparté-ul și monologul 203

Cultivarea limbii

VALERIA GUȚU ROMALO — *Vizavi de...* 214

Teorie, critică, istorie literară

PAUL CORNEA — Teatrul publicului sau publicul teatrului? Spre o sociologie a comunicării teatrale în epoca pașoptistă . . . 216
ILIE-ȘTEFAN RĂDULESCU — C. A. Rosetti — cronicar dramatic . 226
A. GH. OLTEANU — Sensuri etice mioritice în *O scrisoare de la Muselim Selo* 233
DORINA GRĂSOIU — Ecoul începuturilor argheziene (I) 239
AL. TUDORICĂ — Teoria literară a lui Mihail Dragomirescu (I) . 248

Analize de text

CRIȘU DASCĂLU — Mihai Eminescu: *Glossă* 258
ANTONIA CONSTANTINESCU — Octavian Goga: *De demult...* . . 266
ILIE CILEAGĂ — E. Jebeleanu: *Surîsul Hiroshimei (Noaptea soarelui)* 272

Folclor

MIHAI MORARU — Versificație și compoziție în baladele populare și în povestirile istorice în versuri 276

Didactica modernă

GHEORGHE LĂZĂRESCU — Noțiuni de estetică și teorie literară în liceu 291

VALERIU C. NEȘTIAN — Mijloace moderne în educația literară a elevilor de liceu 295

Perfecționare, doctorate, grade didactice

Programele de perfecționare, definitivare, gradele II și I în învățământ. Limba și literatura română 302

Teze de doctorat 315

AL. BOJIN — Observații pe marginea inspecțiilor speciale . . . 318

Recenzii

OVIDIA BABU-BUZNEA, *Dacii în conștiința romanticilor noștri* (D. Micu); MARIN BEȘTELIU, *Imaginația scriitorilor romantici* (Mircea Anghelescu); VISTIAN GOIA, *V. A. Urechia* (Mircea Popa); D. MICU, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos* (Mădălina Dumitrescu); *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* (I. Hangiu); G. COȘBUC, *Opere alese.* IV. *Scrieri în proză.* Ediție îngrijită și prefață de GAVRIL SCRIDON (Nicolae Mecu); CAMIL PETRESCU, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului.* Ediție de ALEXANDRU BOJIN și FLORICA ICHIM (D. Micu); MIRCEA MANCAȘ, *Trecut și prezent în teatrul românesc* (V. Mîndra); EUGEN NEGRICI, *Figura spiritului creator* (Adriana Iliescu); CONSTANTIN CUBLEȘAN, *Teatrul. Istorie și actualitate* (Mircea Gheorghe) 327

Note

Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea. Text stabilit și indice de GHEORGHE CHIVU, MAGDALENA GEORGESCU, MAGDALENA IONIȚĂ, ALEXANDRU MAREȘ și ALEXANDRA ROMAN-MORARU. Introducere de ALEXANDRU MAREȘ (Luminița Graure); TEODOR T. BURADA. *Opere*, vol. I—III. Ediție de VIOREL COSMA (I. C. Chițimia); REXHEP ISMAJLI, *Antologji e poezisë rumune të shekullit XX (Antologia poeziei românești din secolul al XX-lea)* (Florin Lazăr Ionilă) 355

Contents

Language and Style

B. CAZACU — Fănuș Neagu's Art of Portrait 171

MEDEEA FREIBERG — Remarks on Heliade's *Îndreptare* to Gr. Alexandrescu's *Vulpea, calul și lupul* 176

GEORGE MIREA — „Junimea" and the Loan-Words 185

MARIA CVASNÎI — Forms of Communication within the Dramatic Text: the Aside and the Monologue 203

Language Cultivation

VALERIA GUȚU ROMALO — *Vizavi de...* 214

Literary Theory, Criticism, History of Literature

PAUL CORNEA — The Theatre of the Audience or the Audience of the Theatre? Towards a Sociology of Theatrical Communication in the 1848 Period 216

ILIE-ȘTEFAN RĂDULESCU — C. A. Rosetti as a Dramatic Chronicler 226

A. GH. OLTEANU — Some Ethic Values of *Miorița* in *O scrisoare de la Muselim Selo* 233

DORINA GRĂSOIU — The Echo of Arghezi's Literary Beginnings (I) 239

AL. TUDORICĂ — Mihail Dragomirescu's Literary Theory (I) . . 248

Text Analyses

CRIȘU DASCĂLU — Mihai Eminescu: *Glossă* 258

ANTONIA CONSTANTINESCU — Octavian Goga: *De demult...* . . . 266

ILIE CILEAGĂ — E. Jebeleanu: *Surîsul Hiroshimei (Noaptea soarelui)* 272

Folklore

MIHAI MORARU — Versification and Composition in the Folk-Ballads and in the Versified Historical Stories 276

Modern Teaching

GHEORGHE LĂZĂRESCU — The Notions of Aesthetics and Literary Theory in High School 291

VALERIU C. NEȘTIAN — Modern Means in the Literary Education of the Pupils in High School 295

Refreshment Courses, Doctor's Degres, Didactic Degrees

The Syllabuses for the Refreshment Courses, Permanent Appointment, Ist and IInd Degrees. Romanian Language and Literature . . 302
Doctorate Theses 315
AL. BOJIN — Some Remarks Concerning the Special Inspections . 318

Reviews

OVIDIA BABU-BUZNEA, *Dacii în conştiinţa romanticilor noştri (The Dacians in the Conscience of Romanian Romantics)* — D. Micu ; MARIN BEŞTELIU, *Imaginaţia scriitorilor romantici (The Imagination of Romantic Writers)* — Mircea Anghelescu ; VISTIAN GOIA, *V. A. Urechia* — Mircea Popa ; D. Micu, *G. Călinescu. Între Apollo şi Dionysos (G. Călinescu. Between Apollo and Dionysus)* — Mădălina Dumitrescu ; *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900 (The Dictionary of Romanian Literature from the Origins until 1900)* — I. Hangiu ; G. COŞBUC, *Opere alese.* IV. *Scrieri în proză (Selected Writings,* IV, *Prose Writings.* Edition and Preface by GAVRIL SCRIDON) — Nicolae Mecu ; CAMIL PETRESCU, *Documente literare. Din laboratorul de creaţie al scriitorului (Literary Documents. From Writer's Work Laboratory.* Edition by ALEXANDRU BOJIN and FLORICA ICHIM) — D. Micu ; MIRCEA MANCAŞ. *Trecut şi prezent în teatrul românesc (Past and Present in the Romanian Theatre)* — V. Mîndra ; EUGEN NEGRICI, *Figura spiritului creator (The Figure of the Creative Spirit)* — Adriana Iliescu ; CONSTANTIN CUBLEŞAN, *Teatrul. Istorie şi actualitate (The Theatre. History and Actuality)* — Mircea Gheorghe . 327

Notes

Documente şi însemnări româneşti din secolul al XVI-lea (Romanian Documents and Notes from the XVI-th Century. Text and Index by GHEORGHE CHIVU, MAGDALENA GEORGESCU, MAGDALENA IONIŢĂ, ALEXANDRU MAREŞ şi ALEXANDRA ROMAN-MORARU. Introduction by ALEXANDRU MAREŞ) — Luminiţa Graure ; TEODOR T. BURADA, *Opere,* vol. I—III (*Works,* I—III. Edition by VIOREL COSMA) — I. C. Chiţimia ; REXHEP ISMAJLI, *Antologji e poezisë rumune të shekullit XX (An Antology of the Romanian Poetry in the XX-th Century)* — Florin Lazăr Ionilă 355

Perfectionnement, doctorats, grades de l'enseignement

Les programmes de perfectionnement, d'attestation, les grades I et II dans l'enseignement. La langue et la littérature roumaines . . 302
Thèses de doctorat 315
AL. BOJIN — Observations sur les inspections spéciales 318

Comptes-rendus

OVIDIA BABU-BUZNEA, *Dacii în conștiința romanticilor noștri (Les Daces dans la conscience de nos romantiques)* — D. Micu ; MARIN BEȘTELIU, *Imaginația scriitorilor romantici (L'imagination des écrivains romantiques)* — Mircea Anghelescu ; VISTIAN GOIA. *V. A. Urechia* — Mircea Popa ; D. MICU, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos (G. Călinescu. Entre Apollon et Dionysos)* — Mădălina Dumitrescu ; *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900 (Le dictionnaire de la littérature roumaine des origines jusqu'en 1900)* — I. Hangiu ; G. COȘBUC, *Opere alese*, IV, *Scrieri în proză. (Œuvres choisies*, IV, *Ecrits en prose*, Présentation d'édition et préface par GAVRIL SCRIDON) — Nicolae Mecu ; CAMIL PETRESCU, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului (Documents littéraires. Le laboratoire de création de l'écrivain*, Édition présentée par ALEXANDRU BOJIN et FLORICA ICHIM — D. Micu ; MIRCEA MANCAȘ, *Trecut și prezent în teatrul românesc (Passé et présent dans le théâtre roumain)* — V. Mîndra ; EUGEN NEGRICI. *Figura spiritului creator (La figure de l'esprit créateur)* — Adriana Iliescu ; CONSTANTIN CUBLEȘAN, *Teatrul. Istorie și actualitate (Le théâtre. Histoire et actualité)* — Mircea Gheorghe 327

Notes

Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea (Documents et commentaires roumains du XVIe siècle. Texte établi et indice par GHEORGHE CHIVU, MAGDALENA GEORGESCU, MAGDALENA IONIȚĂ, ALEXANDRU MAREȘ et ALEXANDRA ROMAN-MORARU. Introduction par ALEXANDRU MAREȘ) — Luminița Graure ; TEODOR T. BURADA. *Opere*, vol. I—III *(Œuvres*, tomes I—III. Édition présentée par VIOREL COSMA) — I. C. Chițimia ; REXHEP ISMAJLI, *Antologji e poezisë rumune të shekullit XX (Antologie de la poésie roumaine du XXe siècle)* — Florin Lazăr Ionilă 355

Sommaire

Langue et style

B. CAZACU — L'art du portrait chez Fănuș Neagu 171
MEDEEA FREIBERG — À propos de *Îndreptare* de Heliade sur *Vulpea, calul și lupul* par Gr. Alexandrescu 176
GEORGE MIREA — „Junimea" et les néologismes 185
MARIA CVASNÎI — Formes de communication dans le texte dramatique : l'aparté et le monologue 203

Cultiver la langue

VALERIA GUȚU ROMALO — *Vizavi de...* 214

Théorie, critique, histoire littéraires

PAUL CORNEA — Le théâtre du public ou le public du théâtre ? Pour une sociologie de la communication théâtrale à l'époque de 1848 216
ILIE-ȘTEFAN RĂDULESCU — C. A. Rosetti — critique dramatique 226
A. GH. OLTEANU — Sens éthiques mioritiques dans *O scrisoare de la Muselim Selo* 233
DORINA GRĂSOIU — L'écho des débuts d'Arghezi (I) 239
AL. TUDORICĂ — La théorie littéraire de Mihail Dragomirescu (I) 248

Commentaires de textes

CRIȘU DASCĂLU — Mihai Eminescu : *Glossă* 258
ANTONIA CONSTANTINESCU — Octavian Goga : *De demult...* . . 266
ILIE CILEAGĂ — E. Jebeleanu : *Surîsul Hiroshimei (Noaptea soarelui)* 272

Folklore

MIHAI MORARU — Versification et composition dans les ballades populaires et dans les contes historiques en vers 276

Pédagogie moderne

GHEORGHE LĂZĂRESCU — Notions d'esthétique et de théorie littéraire au lycée 291
VALERIU C. NEȘTIAN — Moyens modernes dans l'éducation littéraire des élèves de lycée 295

Содержание

Язык и стиль

Б. КАЗАКУ — Искусство портрета у Фэнуша Нягу 171

МЕДЕЯ ФРЕЙБЕРГ — К вопросу об *Исправлении* И. Хелиаде Рэдулеку басни Гр. Александреску *Лиса, лошадь и волк* 176

ДЖОРДЖЕ МИРЯ — „Жунимя" и вопрос неологизмов 185

МАРИЯ КВАСНЫЙ — Формы общения в драматическом тексте: апартэ и монолог 203

Культура речи

ВАЛЕРИЯ ГУЦУ РОМАЛО — *Vizavi de...* 214

Теория, критика, история литературы

ПАУЛ КОРНЯ — Театр для публики или публика для театра? К вопросу о социологии театрального общения в эпоху революций 1848 г. 216

ИЛИЕ-ШТЕФАН РЭДУЛЕСКУ — К. А. Росетти — театральный критик 226

А. Г. ОЛТЯНУ — Этический смысл баллады Миорица в стихотворении Г. Кошбука *Письмо из Муселим Село* 233

ДОРИНА ГРЭСОЮ — Отзвуки творчества молодого Аргези (I) 239

АЛ. ТУДОРИКЭ — Литературная теория Михаила Драгомиреску (I) 248

Разбор текстов

КРИШУ ДАСКЭЛУ — Михай Эминеску: *Glossă* (Глосса) 258

АНТОНИЯ КОНСТАНТИНЕСКУ — Октавиан Гога: *De demult (Издавна)* 266

ИЛИЕ ЧИЛЯГЭ — Э. Жебеляну: *Surîsul Hiroshimei. Noaptea soarelui (Улыбка Хиросимы. Ночь солнца)* 272

Фольклор

МИХАЙ МОРАРУ — Вопросы стихосложения и композиции в народных балладах и в стихотворных исторических рассказах 276

Современная дидактика

ГЕОРГЕ ЛЭЗЭРЕСКУ — Эстетические и литературоведческие понятия в лицее .. 291

ВАЛЕРИУ К. НЕШТИЯН — Современные методы литературного воспитания в лицее 295

Усовершенствование, докторантура, дидактические степени

Программы усовершенствования, аттестации, II-го и I-го стеленей в образовании. Румынский язык и литература 302
Докторские диссертации 315
АЛ. БОЖИН — Размышления по поводу специальных инспекций 318

Рецензии

ОВИДИЯ БАБУ-БУЗНЯ, *Dacii în conștiința romanticilor noștri (Даки в сознании наших романтиков)* — Д. Мику; МАРИН БЕШТЕЛИУ, *Imaginația scriitorilor romantici (Воображение писателей — романтиков)* — Мирча Ангелеску; ВИСТИАН ГОЯ, *V. A. Urechia (В. А. Урекия)* — Мирча Попа; Д. МИКУ, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos (Дж. Кэлинеску. От Аполлона до Диониссса)* — Мэдэлина Думитреску; *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* (Словарь румынской литературы с самого начала до 1900 г.) — И. Ханджиу; ДЖ. КОШБУК, *Opere alese. IV. Scrieri în proză (Избранные произведения. IV. Сочинения в прозе.* Издание и предисловие ГАВРИЛА СКРИДОНА) — Николае Меку; КАМИЛ ПЕТРЕСКУ, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului (Литературные документы. Из творческой лаборатории писателя.* Издание АЛЕКСАНДРА БОЖИНА и ФЛОРИКИ ИКИМ) — Д. Мику; МИРЧА МАНКАШ, *Trecut și prezent în teatrul românesc (Прошлое и настоящее в румынском театре)* — В. Мындра; ЭУДЖЕН НЕГРИЧ, *Figura spiritului creator (Образ творчесвого духа)* — Адрияна Илиеску; КОНСТАНТИН КУБЛЕШАН, *Teatrul. Istorie și actualitate (Театр. История и современность)* — Мирча Георге 327

Заметки

Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea (Румынские документы и записки XVI-го века. Подготовка текста и указатели ГЕОРГЕ КИВУ, МАГДАЛЕНЫ ДЖОРДЖЕСКУ, МАГДАЛЕНЫ ИОНИЦЭ АЛЕКСАНДРУ МАРЕША и АЛЕКСАНДРЫ РОМАН — МОРАРУ. Вступление АЛЕКСАНДРУ МАРЕША) — Луминица Грауре; ТЕОДОР Т. БУРАДА, *Opere,* vol. *I-III (Сочинения в трех томах.* Издание ВИОРЕЛА КОСМЫ) — И. К. Кицимя; РЕДЖЕП ИСМАИЛИ, *Antolcgji o poezisë rumune të shekullit XX (Антология румынской поэзии XX-го века)* — Флорин Лазэр Ионилэ 335

Arta de portretist a lui Fănuș Neagu

B. CAZACU

„Încercarea" lui Fănuș Neagu de „a înflori între prieteni" [1] — cum mărturisește scriitorul în *Cuvîntul înainte* al volumului, în care reunește o suită de evocări-portrete ale vieții noastre literare — este un omagiu delicat adus predecesorilor (Anton Pann, Mihail Sadoveanu, Panait Istrati, Camil Petrescu), dar și o manifestare a solidarității lui cu generația de scriitori din care face parte: „Am vrut, mai înainte de toate — spune Fănuș Neagu — să aduc un omagiu cîtorva înaintași, să cînt generația căreia aparțin și pe cei ce s-au unit cu ea" (p. 5).

Definirea artei de scriitor a lui Fănuș Neagu, precizarea trăsăturilor specifice ale creației sale artistice și, prin aceasta, stabilirea locului pe care îl deține în configurația prozei noastre contemporane se pot desprinde, în liniile lor esențiale, și din volumul de față.

În evoluția prozei artistice românești din ultimul sfert de veac, Fănuș Neagu a introdus un filon nou, exercitînd neobosit și oarecum agresiv o adevărată seducție de ordin stilistic asupra conștiinței cititorilor, datorită caracterului personal, inedit, al mijloacelor de expresie pe care le utilizează.

Unul dintre criticii care s-au aplecat asupra operei lui Fănuș Neagu — Mircea Martin —, folosind o caracterizare generalizatoare, arăta că scriitorul are capacitatea magică de „a face literatură din orice" [2]; întrebarea, să zicem, profesională, pe care ne-o punem este însă: cum reușește autorul să confere valoare literară scrisului său?

Volumul *Cartea cu prieteni* este semnificativ, fără îndoială, prin selecția făcută de scriitor, care s-a oprit asupra anumitor figuri literare. Autorul face parte (direct, pentru contemporani și, oarecum indirect, pentru predecesori) din lumea pe care o înfățișează. El aparține, așadar, mediului pe care îl evocă și nu pierde prilejul de a-și exprima opiniile, aprecierile ironice, simpatiile — rezumîndu-se uneori la rolul de „narator", apărînd însă nu rareori și ca „protagonist", martor, dar totodată participant efectiv la evenimente" [3].

---

[1] Fănuș Neagu, *Cartea cu prieteni*, București, 1979, 253 p.

[2] Mircea Martin, *Fănuș Neagu. Îngerul a strigat*, în volumul *Generație și creație*, [București], 1969, p. 128.

[3] Cf. B. Cazacu, *De ce lectura modernă a textului literar narativ? Modalități narative și implicații lingvistice*, în *Lectura modernă a textului narativ. Didactica modernă; Limbă și literatură*, Seria I, Prelegeri 2, București, 1978, p. 18.

Caracterul artistic al prozei din acest volum este subliniat de autor, prin menţiunea din subtitlu : „*poeme* răsărite în iarbă". Cercetătorul reţine, totodată, maniera lui Fănuş Neagu de a da viaţă personajelor şi situaţiilor evocate.

*

Iată cum încep rîndurile închinate lui Mihail Sadoveanu *(Două lacrimi pe umbra mîinii lui Sadoveanu)* :

> „Era într-un septembrie vechi (de aur, de cerbi şi de clopote subpămîntene) şi-a venit noaptea şi ascultam, pe Dunăre, sub malul surpat al Dobrogei vechi, în vadul prin care trec oierii cu turmele la iernat, vîntul venit din spinării şi din adîncul stepei de la Carnasuf" (p. 9).

Recunoaştem, în acest fragment, particularităţi specifice mijloacelor de expresie ale lui Sadoveanu ; se desprinde, printre rînduri, farmecul stilului descriptiv al scriitorului moldovean. Atmosfera toamnei, diafană, ca şi căderea nopţii sînt evocate prin date senzoriale directe, vizuale şi auditive („septembrie vechi, *de aur, de cerbi* şi *de clopote subpămîntene*") ; apare *vîntul* — acest element pe care Tudor Vianu îl socotea „un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu[4] : „ascultam, pe Dunăre..., în vadul prin care trec oierii cu turmele la iernat, *vîntul...*". Coordonatele naraţiunii sînt la imperfectul descriptiv *(era..., ascultam)*, timp care conferă mişcare elementelor tabloului.

Alături de acest procedeu, al p a s t i ş e i, care permite cititorului să sesizeze timbrul caracteristic talentului descriptiv al lui Sadoveanu — fără ca scriitorul să fie amintit — se cuvine să relevăm folosirea măiestrită a a l u z i e i[5]. Fănuş Neagu operează — de asemenea în slujba evocării literare — un t r a n s f e r al anumitor elemente din opera scriitorului moldovean în creaţia sa. Această trecere se petrece într-o atmosferă de transfigurare, de mister şi de poezie ; cititorul are impresia că autorul relatează întîmplări petrecute pe un alt tărîm :

> „...Era o noapte veche, atîrnată în sulițele ploii, şi nu mai eram pe Dunăre, intrasem la *Ostrovul lupilor*, în locuri umblate numai de dropii, de mocani şi de căruţa lui *Leuştean* şi ne vorbea încet, cu glasul acela pe care n-am să-l uit niciodată, Domnul *Vitoriei Lipan*, al lui *Cozma Răcoare*, al comisului *Jder* şi al lui *Mehmet Caimacan*.
>
> Vorbea uşor, răcoros, legănat şi legănîndu-se, dezgropînd pentru noi şi pentru cei ce vor veni după noi tainele în care stă încuiat trecutul acestui neam al nostru... Într-un tîrziu, cînd şi-a împlinit cîntarea, a pornit spre depărtări afunde..." (p. 11 ; s.n.).

---

[4] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti. 1973, p. 221.

[5] Vezi, în legătură cu *aluzia* şi *pastişa*, ampla prezentare a lui Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de la rhétorique*, Paris, 1975, p. 86 şi urm. : „l'imitation du style doit évoquer sans le citer le nom de l'auteur cité" (p. 92).

Finalul pasajului, referindu-se la una dintre trăsăturile fundamentale ale scrisului lui Sadoveanu, subliniază simbolic valoarea creației acestuia, amintindu-i numele pentru cititorul cu o disponibilitate receptivă mai redusă :

> „După trecerea lui, toate cîte sînt, oameni și arbori, ploi și amurguri, au un sunet altfel, mai amplu, mai întregit și mai viu. *Sunet sadovenian în iarba românească*" *(ibidem).*

Aceleași procedee le întîlnim și în evocarea vieții pitorești și a diverselor lucrări literare ale lui Anton Pann :

> „Cel ce ne-a dat *Spitalul amorului* era traversat de un rîu de cîntece, precum munții de haiduci și Orientul de crime. În București și în Șcheii Brașovului, unde, lîngă tiparnița lui se sparg sunete de orgă gotică și răsună, tremurat, rîsul Anichii, amintindu-ne și credința și trădarea, Anton Pann al Tomaidei „a românit" cum atît de superb o spune el însuși, și a lucrat, prin nopți, cărțile trebuincioase unui neam. Proverburi și fabule și învățături, balade și povești și îndreptare, adunate sub numele lui, după lungi treceri prin țară, toate fac mîndria culturii noastre" (p. 7—8).

Fragmentul este un „medalion bio-bibliografic" al figurii lui Anton Pann : originea („Anton Pann al Tomaidei"), locurile pe unde a trecut („București și Brașov"), tiparnița din Șchei, în orașul dominat de Biserica Neagră (evocată prin „orga gotică"), aventura sentimentală (referirea la Anica) și, ca o încoronare, însemnătatea activității sale („a românit... și a lucrat cărțile trebuincioase unui neam..." etc.) [6].

Fănuș Neagu este un maestru al tehnicii compoziționale și stilistice a aluziei. Conotațiile textului dezvăluie un scriitor hipersensibil care notează lucid, lapidar, diversele aspecte ale realității ; tușele, cu predominarea elementelor vizuale și, mai ales, auditive („rîu de *cîntece*" ; „*se sparg sunete de orgă gotică*" ; „*răsună, tremurat,* rîsul Anichii"), deși par improvizații, sînt de o precizie remarcabilă, dînd viață ansamblului.

Recuzita artistică a lui Fănuș Neagu este bogată și variată. Scriitorul urmărește să găsească stilul corespunzător descrierii „obiectului" ; am putea să caracterizăm această trăsătură stilistică a evocărilor lui Fănuș Neagu drept „m i m e t i s m s t i l i s t i c". Dăm, mai jos, două succinte extrase din evocările în care creionează figura originală a lui Romulus Vulpescu și portretul, cu alternarea trăsăturilor fizice și morale, al cunoscutului critic Nicolae Manolescu, dotat cu „intuiția veninului pe care îl și secretă" :

---

[6] Sînt evocate unele dintre tipăriturile lui Anton Pann : *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, București, 1850 ; ed. a II, 1852 ; *Culegere de proverburi sau Povestea vorbei*, București, 1847 ; ed. a II-a 1852—1853 ; *Fabule și istorioare*, 2 vol., București, 1841 ; *O șezătoare la țară sau Povestea lui Moș Albu*, partea I, București, 1851 ; *Îndreptătorul beților*, București, 1852.

„Hahalera bucureşteană are în Vulpescu unul din cei mai străluciţi reprezentanţi. E spin de aur în barbă de împărat şi popă fulgerat de anateme trecînd în seară verde, plin de cîntece subţiri şi de pofte păgîne, pe uliţi înguste, prin mahalalele luminate cu arnici şi ochi de fată fugită de acasă ca să bea puţină ţigănie. [...]

Lui Romulus Vulpescu, Jarry i-a împrumutat un pistol cu capse ca să împuşte francul toată viaţa, Rabelais i-a împrumutat un boboc de gîscă pe care să-l treacă mai departe, după întrebuinţare, duşmanilor, iar umbra lui Manuc-bey, sărind pe o fereastră din Calea Moşilor, i-a lăsat veninul aventurii, care în piscul ei de otravă se numeşte poezie“ (p. 212—214).

Recunoaştem, aici, unele procedee compoziţionale şi stilistice identificate şi în portretele închinate lui Sadoveanu şi Pann. La reuşita pitorescului evocării contribuie şi elementele lexicale : termeni aparţinînd lexicului cult alternează cu cei de limbă populară vorbită, unii chiar din sfera argoului (de ex. : *arnici, hahaleră, mahala ; a împuşca francul* „a fi în mare lipsă de bani, a trăi din expediente“, DEX, s.v.). Sînt asociate metafore îndrăzneţe, recrutate din variate domenii (este interesantă semantica lor, ca şi a epitetelor care le întregesc) : *spin de aur ; popă fulgerat de anateme, plin de cîntec subţire, de pofte păgîne.* De asemenea, expresivitatea unor atribute substantivale : *veninul aventurii, piscul de otravă.*

„Manolescu e un tip făcut tot din unghiuri ascuţite, unghiuri de cocori ce pleacă ferm convinşi să nu mai încerce drumul înapoi. Şi mai e făcut din ghimpi, din mirări tîrzii şi din bătăi îndesate în propria uşă. Dacă-l priveşti cu sufletul rar îţi face impresia unui seminarist întorcîndu-se veşnic spre o odaie care trage prin toate colţurile. În realitate, eu îl ştiu gata să prindă cuib de pasăre frumoasă pe uşa hornului. Are mîini de argint. Le-o fi păstrînd într-o cutie de beteală sau, noaptea, doarme legat în cătuşe ? Afurisit. Fumează subţire. Crede mult în literatura scrisă pe la miezul nopţii, aia prin care pătrunzi ţinînd palmele la ochi ca să nu te zgîrîi pe faţă. Are cultul cuvîntului. Pînă în prag de pierzanie. Ceea ce înseamnă că tremură în el foaia de cositor a serilor despre care Mateiu zice că se întorc de demult. Nu-şi răsfaţă prietenii decît după moarte, fapt pentru care mă rog lui Dumnezeu să mă înjure cît mai multă vreme. Inteligent şi cu dispoziţie pentru humor — latură care putea să-i lipsească, fiindcă un academician zice că humorul e o trăsătură străină geniilor (se referea probabil la mulţimea de genii în viaţă, nu la Creangă şi Caragiale)“ (p. 178—179).

Trăsăturile personajului rezultă din acumulări succesive, din enumerări încadrate în repetiţii (*„Manolescu e un tip făcut tot din unghiuri ascuţite... ; Şi mai e făcut din ghimpi, din mirări tîrzii...“*). Frazarea

sacadată a enunțurilor și stilul abrupt, topica verbului pe primul plan, la începutul propoziției, sînt semnificative, accentuînd caracterul dinamic al portretului, care reunește, într-un tot, diverse amănunte fizice și morale : „*Are mîini de argint. Le-o fi pastrînd într-o cutie de beteală... ; Afurisit.* (termenul moral este izolat, pus în relief). *Fumează subțire. Crede mult în literatura scrisă pe la miezul nopții... Are cultul cuvîntului. Pînă în prag de pierzanie... Nu-și răsfață prietenii...*".

Fragmentele sînt caracteristice pentru spiritul de observație al lui Fănuș Neagu și pentru puterea lui de a crea și cumula imagini eterogene, într-un ritm de mișcare aproape diabolică — particularități care explică rezonanța scrisului său.

Libertatea creației și a expresiei se manifestă din plin la Fănuș Neagu ; notația inedită, de mare forță sugestivă, dă impresia unui non conformism. Imaginile — comparațiile, metaforele, epitetele —, totul este pus în slujba evocării.

Abundența imagistică este, poate, excesivă, iar uneori obositoare, totuși cititorul este impresionat și cucerit de verva autorului, de nenumăratele lui asociații verbale insolite.

Proza lui Fănuș Neagu nu aparține clasicului ; pentru aceasta, ar fi trebuit să-și impună „o frînă"[7] (și n-am zice că am fi dorit-o, nu știm dacă ar mai fi fost atît de cuceritor). În creația lui literară, autorul dă curs liber sensibilității și fanteziei sale ; expresia strălucește prin exuberanța și ingeniozitatea imaginilor, în mișcare, care aproape se suprapun și converg, într-un stil ornamentat, în realizarea, plină de viață, a evocării. Arta de portretist a lui Fănuș Neagu aparține barocului[8].

[7] Boileau ne sfătuiește, în *Arta poetică*, să ne facem prieteni gata să ne cenzureze („faites vous des amis, prompts à vous censurer", *Art poétique*, V).

[8] Spre informare, pentru conceptul de „baroc", vezi, de ex., Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, [București], 1973, p. 225 și urm. ; cf. „Barocul trăiește din sinteze, comparații, analogii, corespondențe dintre idei, imagini, senzații [...]", p. 241 ; „*Stilul* devine inegal, dinamic, plin de *crescendo* și *rinforzando*, înflorit, ornamental [...]. dilatat, bombastic, cu o expresie actuală «redundant» [...] sau extrem de concis, abrupt, prin elipse și concentrări ingenioase, paradoxale", p 251.

Pe marginea *Îndreptării* lui Heliade la *Vulpea, calul și lupul* de Gr. Alexandrescu

MEDEEA FREIBERG

La puțin timp după ce a rupt prietenia sa cu poetul tîrgoviștean Heliade, impulsiv și răzbunător cum era, publică în *Curierul de ambe sexe*, I, p. 238—252, o *Critică literară* nimicitoare a fabulei *Vulpea, calul și lupul*, ce apăruse în *România* din 5 martie 1838. „Ca să arate cineva greșalele unei scrieri nu poate să le laude [...]. Folosul se face însă cu cheltuiala trufiei unuia" — încearcă el să motiveze tonul înveninat al acestor pagini. Critică pătimașă, calomnioasă chiar, în tot ceea ce privește persoana lui Alexandrescu : hirsut, incult, rebel, orfan și dezmoștenit, ea stăruie să ni-l înfățișeze ca pe un adevărat „poète maudit". În ceea ce privește textul literar însă, rămîne o critică *sinceră*. Întemeiată uneori, alteori excesiv de pedantă, ea exprimă întotdeauna convingerile autorului. Așa se și explică de altfel tonul ei de jubilare : Heliade e fericit că poate dovedi cu atîta ușurință că Alexandrescu scrie „fără a cunoaște nici încai regulele scrisului, nici încai o grămatică, nici cît prețuiește un punt și o virgulă". Pe de altă parte, Heliade știe foarte bine că „pe puțini poeți i-au făcut versificatori școala sau regulile" [1]. Dar Alexandrescu, crede el, nici pe acelea nu e în stare să le deprindă (sau să le deprindă singur, fără ajutorul, acuma imposibil, al lui Heliade — așa cum insinuează în alte locuri). Tocmai această convingere conferă însă interes stilistic corecturilor sale. Îndeobște orice dispută ce coboară pînă la practică luminează mult mai exact și epoca și pe autor, întrucît ne îngăduie să asistăm la înfruntarea unor concepții, sau, adesea, la revelarea unor procedee altfel ascunse. În domeniul literar, de pildă, sîntem tentați să credem că tot ceea ce ne apare ca fiind stilistic deosebit, neobișnuit sau chiar incorect în comparație cu stadiul actual al stilurilor limbii, al prozodiei etc. este imputabil numai epocii ; relativismul acesta exagerat și oarecum inevitabil micșorează uneori pînă la anulare, retrospectiv, libertatea creatoare, actul ei de opțiune. Un vers care șchioapătă, la Alexandrescu, ni se pare intangibil și sună firesc ; în clipa însă cînd Heliade, contemporanul său, intervine și-l corectează, fiecare dintre ei își recapătă postura întrucîtva aventuroasă a creatorului răspunzător de textul său. Uităm prea adesea că noi avem înaintea ochilor opera terminată și că știm astfel, despre acest aspect finit al

[1] I. Heliade Rădulescu, *Despre versificație*, în *Opere*, tomul II, Ediție critică cu introducere, note și variante de D. Popovici, București, Editura Fundațiilor, 1943, p. 132.

ei, mai mult chiar decît cel ce se străduiește s-o construiască ; nouă totul ne apare definitiv ; autorului, dimpotrivă, nebulos. În schimb, procesul de elaborare, care lui îi este atît de familiar, nouă ne rămîne aproape necunoscut. De aceea, o dispută critică despre meșteșugul cu care e făcută eliberează parcă opera de fixitatea sa de document, ne-o arată din nou modificabilă, fluidă.

*

În articolul menționat, ce conține critica și „îndreptarea" fabulei *Vulpea, calul și lupul*, precumpănesc observațiile de metrică. „Tactul" constituie, după părerea exprimată și în alte articole ale lui Heliade, aspectul cel mai important al prozodiei, simțit ca atare încă de poetul popular : „...puțin îi pasă românului de potrivirea sfîrșitului sau a rimei, cît de tact și cadință, care [...] este cu scumpătate îngrijită" [2]. Rima, în schimb, este doar „un lux sau podoabă" [3] (ceea ce îl și face pe Heliade să afirme concesiv că „D. Alecsandrescul [...] rimă bine).

Fabula este scrisă în cea mai mare parte în versuri alexandrine (36 v.), avînd două pasaje cu versuri iambice de 6—7 silabe (12 v.) și o concluzie de 4 versuri trohaice de 7—8 silabe. Folosirea alexandrinilor implică, desigur, obligația de a respecta structura lor caracteristică, adică :

Silabele în număr de 13 sau 14, cu cezură după silaba a 7-a („emistihele celor de 14 silabe de felul acesta trebuie să fie de cîte 7 silabe și femeiești. Emistihele celor de 13 silabe trebuie să fie : cel dintîi de 7 silabe și femeiesc, și cel d'al doilea de șase silabe și bărbătesc") [4].

Ritmul iambic impune o atenție specială acordată *începutului* fiecărui emistih : „Acele versuri sînt bune sau pot a se cînta, care au a doua silabă de la începutul emistihului lungă [5]. Dacă nu va fi a doua silabă lungă, încai să fie a patra, că atunci pe măsura 2/4 *se socotește lungă sau se poate lungi și a doua* (s.n.) și versul tot nu se poate socoti stricat" [6].

În alt loc [7] Heliade insistă din nou asupra rolului ritmic al silabelor inițiale, atrage atenția asupra contratimpului celui mai frecvent și pare să acorde preferință alexandrinului românesc asupra celui francez, pesemne nu numai din pricina ritmului mai ferm, ci și a deosebirii mai clare, silabice, între rima feminină și cea masculină : „Alexandrinele române, mai exacte decît cele franceze și măsurîndu-se prin iambe, nu sufer. ca cele franceze, să înceapă și prin trochee, să aibă adică prima și a treia silabă intonată ; și cînd se întîmplă să ducă o asemenea intonare, sînt din cele mai dezgrațiate".

---

[2] I. Heliade Rădulescu, *Despre metru*, *loc. cit.*, p. 124.
[3] *Despre versificație*, *loc. cit.*, p. 137.
[4] ***Ibidem***, p. 134.
[5] Susținînd că „Limba noastră este priimitoare și de felul versificației antic și de aceasta nou sau italian", Heliade nu vrea să distingă între ritmul de durată și cel de intensitate.
[6] *Despre versificație*, *loc. cit.*, p. 136.
[7] *Despre versificație : Alexandrinul*, *loc. cit.*, p. 160.

Aplicînd criterii atît de rigide versurilor unui fabulist, nu e de mirare că un emistih („Pe cumătrul lup caută", îndreptat astfel : „Aleargă la cumătru") îi va suna lui Heliade ca o „odorogitură șontîcată" (termenul va reveni altundeva, dovedind că exact așa simte Heliade : „Urechea rumânului [...] nesuferitoare la odorogirea versului" [8]) ; altul („Prin aceste cuvinte", îndreptat : „Prin dulcile-i cuvinte") „îți rupe dinții", observație care s-ar potrivi mai bine numeroaselor cacofonii presărate în proza lui Heliade însuși etc. Mult mai important este reproșul privitor la inadvertențele de număr al silabelor în poezia lui Alexandrescu. Emistihul 10 : „Să-ți arăt un frumos..." (corectat : 11 : „Să vezi, dragă cumetre" — și nu, cum ar fi fost de așteptat din partea lui Heliade : *Să vezi cumetre dragă*) este comentat astfel : „Nici cadență, nici măcar pe degite sau, d-a și numărat poetul, i-a ieșit așa de bine ca și lupului cînd a vrut să numere slovele după potcoava calului". Tot astfel : „Dar a domnului lup" (v. 43), corectat : „Dar domnul lup se trage" (v. 44) prilejuiește comentariul : „Și la număratul silabelor iar și-a pierdut socoteala poetul ; dar așa e cînd are cineva păcatul să tot numere pe degite". Acuzația de „numărat pe degite" este plină de înțeles, fiindcă vine de la acela care afirmă că la adevărații poeți „Tactul, cadința [...] pociu zice că au fost înnăscute într-înșii dimpreună cu poezia" [9]. Heliade nu este singurul care să se fi arătat nemulțumit de abaterile sau de erorile de ritm ale lui Alexandrescu. Paul Cornea [10], citînd acuzațiile de „cadență greșită" imputabilă unui „defect fizic de ureche" (Delavrancea), de „aritmie" (Șerban Cioculescu) sau de simț „amuzical", avînd „o ureche atît de nediferențiată" (Vladimir Streinu), îi reproșează și el „schimonoseli ale tonicității limbii, schimbări nemotivate de metru, variații de măsură de la vers la vers" etc., cărora le găsește o dublă explicație :

1. „Bănuim că e vorba de un conflict surd [...] între ritmul interior al afectivității și rigorile sistemului metric" — ritmul fiind „curentul profund, animator", iar metrul — „armătura formală a poeziei, [...] un automatism" (p. 171—172).

2. „Scriitorul și-a desfășurat activitatea într-o epocă de pionierat", cînd „teoria literară [...] elaborată de Heliade [...] manifesta lipsă de suplețe și tendință spre tutelă măruntă" (p. 172).

Alte distincții separă reușitele ritmice ale lui Alexandrescu („în lirica declamativă a poeziilor patriotice sau elegiace [...] ritmul devenea cadență") de poeziile în care „dibuia în căutarea unui metru mai liber" — în sectorul liricii intime și didactice.

Ni se pare însă că este cazul să completăm aceste pertinente observații cu cel puțin alte două suplimentare :

1. Încercarea lui Alexandrescu de „a se elibera" de o cadență rigidă nu îl face să „dibuie" în necunoscut, ci doar să se sprijine pe modelul

[8] *Despre metru, loc. cit.*, p. 124.
[9] *Despre versificație, loc. cit.*, p. 132.
[10] *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 164—179.

versului silabic francez, adică nu numai pe o schemă de mult elaborată, ci și pe autoritatea cea mai necontestată în epocă. Este, deci, mai curînd o opțiune decît o tentativă. Cum se face aceasta o vom arăta mai departe : printr-un fel de transpunere, al cărei mecanism constă într-o ruptură de ritm nu atît de la un vers la altul, cît, mai ales *în interiorul versului.*

2. Versul astfel obținut, în ciuda aparenței sale de pas șchiop și neabil, este poate cel mai potrivit pentru genurile epistolei și fabulei, care, una fiind un discurs familiar, cealaltă o narațiune didactică ori satirică, trebuie să aducă mai mult cu proza decît cu poezia. Alexandrescu însuși o demonstrează, oferindu-ne cîteva exemple de reușită totală : versul cadențat al lui Heliade, dimpotrivă, apare profund impropriu unor asemenea bucăți.

Este timpul însă să deschidem o lungă paranteză tocmai în legătură cu exemplele citate. Examenul atent al îndreptărilor de metrică făcute fabulei *Vulpea, calul și lupul* dovedește fără putință de tăgadă că Heliade nu vede sau nu vrea să vadă că în mai multe versuri, conștient sau nu, Alexandrescu abandonează piciorul iambic în favoarea anapestului sau a altor măsuri de mai multe silabe. Iată locurile cele mai semnificative : (în paranteză, îndreptarea lui Heliade) :

v. 8. Pe cumătrul lup caută (v. 8. Aleargă la cumătru)
U U — U U — UU U — U U U — U
(—)

v. 10. Să-ți arăt un frumos (v. 11. Să vezi, dragă cumetre)
U U — U U — U — — U U —U

v. 12. [...] Să se lupte cu mine (v. 13. Se pune el cu mine ?)
U U —U U — U U —U — U —U

v. 13. Și să vezi jucărie ! Însă ia-ncepi să-mi spui
U U — U U —U || U U — U U —

(v. 14. Să vezi ce jucărie ! Dar ia începi să spui)
U — U U U —U || U — U — U —

v. 16. (...) eu îți spui ce-am văzut (v. 17. Eu spui ce am văzut)
U U — U U — U — U U U —

v. 20. Dobitoacele mele (v. 21. Negustorașii mei)
U U —U U — U U U U —U —

v. 30. [...] prin aceste cuvinte (v. 31. prin dulcile-i cuvinte)
U U —U U — U U —U U U —U

v. 33. Am avea-o de cinste să-ntrebăm cine ești
U U —U U — U || U U — U U —
(— U —)

(v. 34. De cinste am ave-o dacă binevoiești)
U — U U U —U || — U U U —

v. 38. Îl am scris pe potcoavă și puteți să-l citiți
U U — U U — U || U U — U U —

(v. 39. E scris ici pe potcoavă, puteți să îl citiți)
U — — U U — U || U — U U U —

v. 41. Căci familia noastră (v. 42. Familia a noastră)
U U —UU — U U —UUU — U

v. 43. Dar a domnului lup (v. 44. Dar domnul lup se trage)
U U — U U — U — U — U — U

Confuzia lui Heliade are o rădăcină adîncă : este vorba de resursele surprinzătoare — în bună parte ignorate de predecesorii lui Alecsandri, — ale versului accentual românesc. Să luăm, de pildă, din fabula *Vulpea, calul şi lupul,* versul 48, care îl uimeşte chiar şi pe Heliade („Asta e un vers zdravăn, ca şi lovitura calului") : „Îi dă o lovitură şi-l culcă la pămînt". În acest vers funcţionează suprapuse trei moduri de accentuare :

1. *Ritmul mecanic fundamental* (acela, desigur, pe care Heliade, găsindu-l aici fără cusur, îl admiră) ; este o schemă abstractă, de obicei iambică sau trohaică, un metronom inexpresiv la care recurgem pentru simplul control (corespunzător din acest punct de vedere cezurii la emistih şi rimei alexandrinului francez — adică elementelor sale fixe) ; marea sa importanţă constă în faptul că ritmează subteran versul :

Îi dă o lovitură şi-l culcă la pămînt.
U — U — U — U || U — U — U —

Numai că nimeni nu va citi versul în felul acesta. O lectură naturală va pleca în mod obligatoriu de la vocalele pe care le va accentua *vorbirea,* adică are loc o deplasare către *sensul frazei,* către ierarhia impusă de acesta. Accentele dispuse astfel le putem considera ca alcătuind

2. *Nivelul intermediar (de sprijin) :*

Îi dă o lovitură şi-l culcă la pămînt.
_ / _ _ _ / _ / _ _ _ / _

Am numit acest nivel *intermediar,* pentru că, în sine, el este de fapt *aritmic.* Se poate spune că el corespunde destul de bine versului silabic francez, de intonaţie semi-prozaică. Numai că, datorită lui, intră în relaţii complexe şi delicate, acordîndu-se sau disonînd, ritmul mecanic fundamental cu cel de al treilea nivel ritmic :

3. *Ritmul expresiv (liber)*[11]. Acesta reprezintă o *reconstituire* a versului, cu funcţie dublă : (a) *intonaţională* (de care anumiţi actori abuzează, nimicind reţeaua metrică) şi (b) *ritmică* — funcţie ce trebuie îndeosebi subliniată, întrucît, odată abandonat ritmul mecanic fundamental, nu înseamnă că versul va fi rostit ca o simplă proză, dimpotrivă ; *se vor căuta alte ritmuri.* În cazul versului citat, se renunţă la piciorul iambic în favoarea unor unităţi ritmice, pe care interpretul (cititorul) le alege ca fiind cele mai potrivite conţinutului narativ sau

[11] Distincţia între ritmul mecanic fundamental („cadenţa") şi cel liber a făcut-o, încă din 1966, Paul Cornea, în lucrarea citată (p. 175—177), unde aplică două lecturi ritmice diferite aceluiaşi vers, şi vorbeşte de „posibilitatea formării de figuri ritmice, scăpînd de sub legea implacabilă a cadenţei". Ni se pare însă necesar să adăugăm două constatări, după părerea noastră, importante :

1. Aceea privind capacitatea versului tonic de a *imita* versul silabic tocmai prin abandonarea ritmului mecanic fundamental, trăsătură despre care vom vorbi în continuare.

2. A doua priveşte neaşteptata posibilitate a nivelului intermediar, aritmic (care rămîne cel al pronunţării naturale, şi nu al celei solemne, proprie versului)

afectiv — de pildă goana sacadată a unui amfibrah urmat de un anapest, care permite alăturarea precipitată a trei silabe neaccentuate, și o încheiere abruptă :

Îi dă o lovitură și-l culcă la pământ.
∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪ || ∪ — ∪ ∪ ∪ —

Un asemenea mod de citire poate uneori impune ritmuri contrariate fie de anumite silabe, fie de cezură ; disonanța este o sursă binecunoscută de noi mijloace expresive. Parafrazîndu-l pe Mallarmé, care afirma că versul alcătuiește un cuvînt unic, se poate spune că se vor alcătui astfel nenumărate noi unități ritmice (Budai-Deleanu este convingător în această privință, deși el încă nu simte necesitatea ritmului fundamental). Or, Heliade, în ciuda modului cam pedant în care îl „instruiește" pe Alexandrescu, în ciuda neînțelegerii vădite pe care o arată aici, și în ciuda preferințelor sale pentru un ritm cît mai apropiat de cel mecanic, a simțit neîndoielnic că se poate conta pe o anumită elasticitate a versului și că ansamblul exercită asupra părților o funcție reintegratoare, coercitivă. Este ceea ce reiese din afirmația subliniată de noi mai sus, că o silabă, deși firesc neaccentuată („lungă"), „se socotește lungă sau se poate lungi" datorită locului ei, supunîndu-se, așadar, constrîngerii structurii [12]. Totuși, Heliade înclină, așa cum am constatat, către un ritm rigid. Să nu uităm că, în vremea aceea, în chip paradoxal, tocmai ritmul mecanic, în aparență atît de firesc, constituia cea mai importantă cucerire metrică a poeziei culte, regăsit probabil tot datorită poeziei populare [13], unde fusese din totdeauna predominant, potrivit spiritului limbii, și de însemnătatea căruia poezia cultă redevenea doar anevoie și parțial conștientă. Prozodia românească traversa atunci o perioadă de limpezire, pe care Ladislau Gáldi o caracterizează astfel : „În cursul acestei epoci s-a încheiat asimilarea perfectă a formelor metrice de proveniență străină ; din elementele împrumutate și *din influența,*

---

de a ieși uneori din pasivitate și de a interveni în alegerea ritmului expresiv. Astfel versul lui Alexandrescu din *Candela :*

„Ca unei inimi care / cu noi compătimește"

este un alexandrin destul de regulat. Dar el poate fi considerat la fel de bine, urmînd accentuarea firească, o reproducere exactă a alexandrinului ternar romantic (cu schema 4/ 4/4 în loc de 6/ 6) și intonat în consecință :

„Ca unei inimi / care cu noi / compătimește".

Pentru comparație, un exemplu luat din opera poetului care, cu cea mai desăvîrșită virtuozitate, folosește ternarul pentru a evita monotonia cezurii unice :

„Brillait sereine / au front du ciel / inaccessible"

(V. Hugo, *La légende des siècles : Le sacre de la femme*).

[12] Heliade observă și notează că poetul anonim, în chip destul de brutal „la multe întîmplări jărtfește pronunția unei vorbe și o accentuează airea ca să meargă tactul versului" (*Despre metru. Vitalitatea versului, loc. cit.*, p. 124).

[13] Influența se asociază în mod oarecum surprinzător cu aceea a poeziei neogrecești. Dar, de fapt, înainte de lecțiile dascălului grec, copilul — viitorul scriitor — auzise desigur slugile cîntînd prin curte și deprinsese pe nesimțite intonarea atît de viu ritmată a doinei, strigăturii sau baladei.

din ce în ce mai vădită, a versificației populare (s.n.), s-a închegat o sinteză care se deosebește mult de metrica romantismului din alte literaturi romanice. Deosebirile esențiale *se datoresc tocmai elementului folcloric*" [14] (s.n.).

O astfel de epocă de asimilare arareori este și o epocă perfect conștientă de toate mijloacele și de toate tendințele sale. Multitudinea gusturilor în momentul acela era prin ea însăși stimulatoare. I. Fischer arată [15] cum, inspirîndu-se din același text, poezia *Le Désespoir* de Lamartine, Heliade scrie *Deznădăjduirea* — o traducere în care nu respectă metrul original; el adoptă ritmul tradițional al poeziei neogrecești, transformînd modelul prozodic în canoane clasice, în timp ce Alexandrescu care păstrează forma strofică și imită metrul francez, compune *Rugăciunea*. Ca orice mișcare cu adevărat lirică, versul *Rugăciunii* este însă destul de pregnant ritmat: pe fondul iambic (ritmul mecanic fundamental), se recompun și se îmbină picioarele trisilabice, amfibrahul și anapestul îndeosebi (ritmul expresiv). Prestigiul literaturii franceze creează, așadar, în acea epocă la noi o situație curioasă: se ridică poeți (Alexandrescu) care încearcă să redea într-o limbă accentuală mersul șters, paloarea ritmică a versului silabic. Ei vor izbuti să o „sugereze" prin *discontinuitate ritmică*, folosind două mijloace principale:

— *cezura* (care reprezintă o rupere a ritmului mecanic fundamental), și, mai ales, *abandonarea ritmului mecanic fundamental* (sau contrarierea lui pînă la dezagregare) — așa cum întîlnim, de pildă, în *Epistolă către Voltaire*.

Asimilarea de care vorbea Gáldi a făcut de fapt să coexiste un timp două sisteme ritmice incompatibile — cel accentual și cel silabic — dintre care numai primul este adecvat limbii noastre. Într-adevăr, limbilor cu accent mobil le este propriu versul accentual, a cărui măsură o reprezintă numărul de grupuri silabice accentuate (picioare), bine ritmat și dinamic, prezentînd de asemenea un acord între ierarhiile fonetică și semantică. Or, alexandrinul francez, care continua să fie imitat la noi, este produsul unei limbi cu accent fix, așadar relativ slab, în versificația căreia lipsa contrastelor accentuale duce la primatul intonației; insuficiența ritmică a versului face să crească rolul unor puncte de sprijin fixe — cezura și rima — care, trebuind să coincidă cu pauzele semantice, exercită o constrîngere sporită asupra sintaxei (ceea ce explică, de pildă, prohibirea încălcării versului următor — ingambamentul — în poetica clasică [16]. Exagerînd întrucîtva, s-ar putea spune că în limba fran-

[14] Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Editura Minerva, 1971, p. 150.

[15] Gr. Alexandrescu, *Opere*, I, *Poezii*, Ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer, 1957, București, E.S.P.L.A., p. 451.

[16] Theodor Elwert, în *Traité de versification française des origines à nos jours*, Paris, Éditions Klincksieck, 1965, § 26, propune denumirea de *groupe accentuel* pentru grupul de cuvinte cu un singur accent mai puternic, acela al cuvîntului cu sensul cel mai important. În limba franceză, scăderea autonomiei accentului cuvîntului în favoarea grupului accentual reprezintă consecința istorică, pe de o parte a reducerii considerabile a numărului silabelor neaccentuate (scurtarea cuvintelor), pe de alta a faptului că accentul a devenit fix.

ceză versul s-ar reduce la un fel de numărătoare care se mulțumește cu repere puține și imuabile, ce servesc pentru verificarea mintală periodică a silabelor, în timp ce în limba română el reprezintă o desfășurare esențialmente ritmică, dinamică și progresivă, care, tocmai fiindcă e simțită ca atare, permite contratimpi — abateri ce pot avea o remarcabilă funcție expresivă. Slăbiciunea și mobilitatea accentelor interne (cu excepția cezurii), în versul silabic francez, precum și rigiditatea sa sintactică, îl apropie, ca mod de rostire, de naturalețea prozei ; rima devine astfel obligatorie. În versul accentual, dimpotrivă, ritmul aduce o tensiune specifică și îl ridică spontan la tonul solemn, particular poeziei ; de aceea, se poate lipsi de rimă. Folosind drept material „grupele accentuale" prealabile, versul silabic pare o simplă decupare operată din afară în discurs. Versul accentual se ordonează de la sine, lăuntric. Urmărind deosebirea pînă la ultimele sale consecințe, se poate afirma că dacă versul silabic este silit de ritmul său prea slab să caute borne fixe — cezura și rima —, în versul accentual cezura (fixă) rămîne nenaturală și improprie. Faptul că poeți cu un simț ritmic infailibil, ca Eminescu, au folosit-o, nu înseamnă că nu și-au dat seama de caracterul ei artificial în limba română, ci dovedește mai curînd că nu trebuie să atribuim regulilor sau sistemelor prozodice un caracter absolut.

Înrîurirea versului francez la noi nu a însemnat atît rigoarea silabică vitală, cît acel primat al expresivității intonaționale (prozaice) asupra ritmului accentual. Așa se explică faptul că Alexandrescu, care a continuat să folosească metrica semi-prozaică (cu ritm discontinuu) de tip francez, în ciuda fulgerelor lui Heliade, se arată uneori neatent cu numărul silabelor. Pe de altă parte, întrucît „și-a format tehnica poetică sub influența marelui său maestru" [17], Alexandrescu știe și el să scrie versuri îngrijit cadențate, și o face adesea. Numai că versurile precumpănitor accentuale, și cele de influență franceză (cu ritm discontinuu), apar în compartimente distincte ale creației sale : primele mai ales în lirică, celelalte mai ales în epistole și fabule. Această distribuire a mijloacelor — versul „prozaic" pentru discursul familiar sau satiric, versul cu ritm mai ales pentru tonul sentimental sau profetic pentru confesiune, imn sau meditație — în ciuda inadvertențelor sau stîngăciilor, pledează mai curînd pentru finețea simțului său ritmic.

În ceea ce îl privește pe Heliade, dogmatismul lui în metrică pare să fi fost apreciat în moduri opuse. Ladislau Gáldi îl numește „metricianul cel mai important al epocii romantice" [18] și afirmă că „în multe cazuri observațiile lui Heliade, fiind bazate direct pe tehnica sa poetică și pe o analiză destul de minuțioasă a poeziilor altora, ne surprind prin noutatea lor" [19]. Iorga, în schimb, îl condamnă ; „În materie de poezie, n-avea ureche. De obicei versurile lui sînt foarte exacte la numărul de picioare, însă nu sună deloc". [20]

[17] Ladislau Gáldi, *op. cit.*, p. 177.
[18] *Ibidem*, p. 150.
[19] *Ibidem*, p. 152.
[20] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, București, Editura Minerva, 1977, p. 190.

De fapt, aceste două aprecieri nu se contrazic. Apărînd într-o epocă fecundă, dar confuză, în care nesiguranța prozodiei, a vocabularului, ba chiar și a gramaticii (ca să nu mai vorbim de ortografie) sînt atît de frapante, epocă plină de stîngăcii de toate felurile, Heliade, în domeniul de care ne ocupăm, are marele merit de a fi introdus criterii sigure, însă, datorită însești necesității momentului, rigide. Progresul se realiza prin chiar această supărătoare rigoare temporară. (Să nu uităm îngustimea și asprimea încă mai mari cu care Malherbe inițiase în Franța reforma clasică.) Comparat mai apoi cu virtuozitatea plină de naturalețe a lui Eminescu, firește că Heliade ne apare țeapăn, dar rezultatele unuia au fost pregătite de munca celuilalt. Aceasta ar fi motivația istorică. Din punctul de vedere al motivației personale, strășnicia cu care osîndește Heliade abaterile de ritmică ni se pare a avea două cauze. Mai întîi, aceea că, temperamental, Heliade era un retor, însetat de strălucire, de abundență, de declamație. De aceea îi vor fi părut atît de nesuferite și de neînțeles preferințele lui Alexandrescu pentru tonul discret, familiar, adesea subtil. A doua că Heliade suferea de „complexul inovatorului" — adică de o limitare și, în același timp, de o agresivitate, firești amîndouă în psihologia celui ce vrea să impună o idee sau o observație nemaifăcută înainte ; în cazul metricii, de pildă, ținea neînduplecat să aducă versul cît mai aproape de ceea ce am numit ritmul său mecanic fundamental. Însemnătatea stăruințelor lui Heliade ne apare sporită dacă ne reamintim că în constituirea prozodiei, aproape în egală măsură cu caracterul limbii respective, acționează o tradiție literară constituită, cu o relativă autonomie. Intoleranța lui Heliade a contribuit probabil în mod hotărîtor, și poate fără voia lui, la îndepărtarea versului românesc de modelul alexandrinului francez.

Junimea și neologismele

GEORGE MIREA

Între 1867 și 1892, perioadă care face obiectul cercetării noastre, unele concepții privind fixarea neologismelor se clarifică. Printre acestea sînt de amintit următoarele : *domeniile în care pătrund cuvinte noi ; șansele lor de încetățenire ; criteriul adoptării neologismelor ; contribuția lor la dezvoltarea expresivității limbii literare ; fenomenele de saturație ; abuzul de neologisme* etc. În cercetarea acestor aspecte am avut în vedere mai ales faptul că saltul înregistrat în evoluția istorică (economică, socială, politică și culturală) a provinciilor românești din secolul trecut a condus în mod firesc la o situație prielnică împrumuturilor lexicale, din care limba română literară, în ciuda unor acțiuni care i-au dăunat temporar, a ieșit întărită și îmbogățită.

1. Un program clar definit în privința neologismelor Junimea nu a avut. El a existat totuși în liniile directoare cuprinse în majoritatea articolelor scrise de Maiorescu. În această privință, mentorul Junimii rămîne — fără să mărturisească — tributar lui Heliade. Punctele de vedere ale lui Maiorescu au fost preluate de principalii săi adepți, care au contribuit la completarea „programului". Acest „program", aparent însușit în mod unanim, reprezenta un conglomerat de opinii, cînd cu caracter restrictiv, cînd suficient de suplu, pentru a nu forța nota, pentru a nu contraveni realității. De altfel, realitatea lingvistică a mers în acea perioadă cu un pas înaintea tuturor teoriilor, principiilor și normativelor oficiale sau particulare. Dintre aceste principii teoretice programatice amintim pe cele care au întrunit o mai largă audiență, au reținut atenția contemporanilor și, mai tîrziu, a cercetătorilor.

a. „Acolo unde avem în limba noastră *obișnuită* (s.n.) un cuvînt de origine latină, nu trebuie să introducem altul neologist" [1]. Acest principiu restrictiv este întărit și marcat cu exemplificări însoțite de adverbe cu valoare absolută ca *niciodată*. „Vom zice dar : *împrejurare*, și niciodată *cercustanță* sau *circonstanță*". Cuvîntul incriminat a fost folosit însă de Maiorescu încă din anul 1859 [2] și este prezent în multe

[1] T. Maiorescu, *În contra neologismelor*, în *Convorbiri literare*, 1881, p. 281—293.

[2] *Jurnal și epistolier*, vol. II, București, Editura Minerva, 1978, p. 53.

din scrierile lui. Principiul este cînd contestat, cînd acceptat în luările de poziţie mai ales cu privire la stilul artistic [3].

b. „Acolo unde astăzi lipseşte în limbă un cuvînt, iar ideea trebuie neapărat introdusă, vom primi cuvîntul întrebuinţat în celelalte limbi romanice, mai ales în cea franceză (nu vorbim de termenii tehnici)." Maiorescu aplică un embargo total, în această privinţă, împrumuturilor din greacă şi slavonă, respingînd şi împrumuturile din germană şi maghiară. De reţinut că, încă de la începutul articolului, Maiorescu face trimitere la cele cinci *Scrisori* ale lui Iacob Negruzzi din care a luat cîte ceva.

c. „Să primim cuvintele din fondul *latin, neolatin, formaţii interne* (noi), dar să fie de o trebuinţă necondiţionată în conformitate cu cerinţele *moderne* (s.n.), cu celelalte limbi neolatine." [4] Exprimat după 1881, acest punct de vedere sugerează în esenţă principiul maiorescian de la punctul *b*, principiu de sincronizare şi întărire a unităţii de origine a limbii române, dar raportarea se face, în cazul de faţă, la „cerinţele moderne". Se include aici ideea unei pronunţate deschideri spre înnoirea vocabularului ; se are în vedere limba în toate compartimentele stilurilor funcţionale.

d. „Noi primim bucuros cuvinte noi, sau cel puţin *nuanţe* noi, oricît de palide şi străvezii, numai acestea să aducă un adaos la bogăţia limbii îndeobşte." [5] Cu patru ani înaintea lui Maiorescu, Negruzzi emitea acest punct de vedere mult mai realist şi fără precizări restrictive privind sursele împrumuturilor.

e. „Să nu ne arătăm prea îndrăzneţi la împrumuturi, prea cutezători prin imitare." [6] O adevărată teorie a „formelor fără fond" în materie de lexic.

f. „Neologismele necesare sînt acelea cerute de *gustul cultural şi bunul simţ*." [7] G. Vârnav-Liteanu nu precizează cine stabileşte parametrii „gustului cultural", dar principiul în sine este corect.

g. „Acolo unde pe lîngă cuvîntul slavon există în limba românească *populară* (s.n.) un cuvînt curat român, cuvîntul slavon trebuie să fie depărtat şi cuvîntul român păstrat." Am citat la urmă acest imperativ, în care purismul maiorescian pare la fel de excesiv ca şi al latiniştilor, tocmai pentru a sublinia valoarea lui mai mult decît relativă. Titu Maiorescu avea în vedere, aşa cum de altfel se spune în articolul citat, mai ales *limba textelor bisericeşti*, ce se cerea abstrasă de sub influenţa lexicului medio-bulgar, dar el a apărat cu îndîrjire şi argumente de necontestat păstrarea cuvintelor de origine slavă în

---

[3] Vezi şi M Eminescu, *Vorbe vechi şi neologisme sinonime*, Ms. B.A.R., 2257, p. 32 şi în *Convorbiri literare*, 1 aug. 1877, p. 197—199 ; cf. şi *Scrieri politice şi literare*, 1905, p. 309—314.

[4] Aureliu Sterca-Şuluţiu, *O paranteză în chestiunea neologismelor*, în *Convorbiri literare*, 1886.

[5] Iacob Negruzzi, *Scrisoarea I*, în *Convorbiri literare*. 1877, p. 454—458.

[6] G. Vârnav-Liteanu, *Cugetări asupra limbii române*, în *Convorbiri literare*, 1874, p. 366—375 şi 1875, p. 409—418.

[7] *Ibidem*.

expresiile populare, în poezia populară şi peste tot unde acestea s-au contopit în creaţiile spiritualităţii româneşti.

„Această regulă *este de la sine înţeleasă* (s.n.) însă nu ne aduce mare folos pentru literatura *laică* (s.n.), fiind prea puţine cuvintele la care se potriveşte. Mai însemnată este regula în aplicarea ei la *cărţile bisericeşti...*". Este, deci, de mirare cum a putut D. Caracostea să considere ca „prim stîlp de credinţă" din „tablele legii antineologistice" (cum a numit el principiile maioresciene) cea mai clară formulare în care nu sînt atacate neologismele, ci slavonismele. Nu putem admite că D. Caracostea include în rîndul neologismelor cuvintele de origine slavonă intrate în limbă, unele de peste un mileniu. Caracostea are însă dreptate cînd critică unele „restricţii" maioresciene impuse neologismelor sinonime : el vedea în „dubletele" lexicale un semn de bogăţie a limbii. Teoria aceasta nu era nouă nici la Caracostea. Al. Graur în *Neologismele* [8] şi, mai înainte, Sextil Puşcariu [9] au analizat convingător acest aspect, admiţînd utilitatea neologismelor şi „nevoia" de neologisme sinonime pentru sporirea expresivităţii limbii române literare. Mai trebuie adăugat că ideea alungării slavonismelor din limba bisericească o enunţase, cu peste o jumătate de secol mai înainte, Barbu Paris Mumuleanu [10]. Evident, ideile demne de a fi reţinute în problema neologismelor rămîn practic neepuizate.

II. Formulate cu pretenţii de sistem, de reguli, principiile maioresciene cu privire la împrumuturile de cuvinte sînt de fapt reluări ale unor opinii exprimate anterior cu mai multă vehemenţă de către principalul teoretician junimist în problema neologismelor. Rămîne de neînţeles că D. Caracostea a acordat o atenţie exagerată şi a tratat nediferenţiat principiile din articolul *În contra neologismelor*, neobservînd că acestea sînt atenuate faţă de felul cum apăreau în 1872 *(Direcţia nouă)*.

La o privire critică, atentă, ne apare mai surprinzător faptul că, în intervenţiile lui Maiorescu împotriva unor neologisme, argumentarea cuprinde un mare număr de neologisme. Strălucirea înlănţuirii ideilor din fiecare intervenţie pune în relief nu eficienţa combaterii unor cuvinte noi, ci adevăratul merit al criticului : acela de a fi impus, de a fi fixat în limbă, în limbajul criticii literare, un mare număr de neologisme, formulări, expresii moderne. În acest fel, Maiorescu nu s-a opus introducerii unor termeni noi, ci a contribuit masiv la crearea condiţiilor pentru pătrunderea şi stabilizarea altora, alături de cele deja acceptate. În primul articol publicat de Titu Maiorescu [11], numărul neologismelor reprezintă 54,84% din cuvintele flexibile întrebuinţate, iar în mult citatul articol *În contra neologismelor*, acestea ating proporţia de 39%. Am dat aceste cifre pentru a sublinia contribuţia di-

[8] *Revista Fundaţiilor*, nr. 8, 1937 ; republicat în *Scrieri de ieri şi azi*, Bucureşti, 1970, p. 123—141.

[9] *Închinare lui N. Iorga*, 1931.

[10] *Prefaţa* la *Caracteruri*. 1825, p. 62.

[11] *Poezia română*, în *Convorbiri literare*, nr. 1, 2, 3, 4, 1867, p. 2—105.

rectă a mentorului junimist la modernizarea lexicului. El observa şi încerca să combată nu „toate" neologismele şi nici toate tentativele de introducere a acestora. Îi repugna „falsa originalitate în promovarea şi întrebuinţarea cuvintelor" [12], dînd o atît de mare importanţă problemei, încît susţinea, pe drept, că „o cauză naţională apărată cu o limbă stricată este pe cîmpul literar o cauză pierdută". Argumentele teoretice, cînd sînt exprimate fără echivoc, au valabilitate şi astăzi în planul general al limbii : „nu orice introducere de cuvinte noi şi orice aplicare de cuvinte vechi la înţelesuri noi constituie o originalitate falsă, ci eroarea se comite numai acolo unde introducerea e de prisos şi aplicarea falsă" *(ibidem)*. Discipolul său cel mai apropiat, Iacob Negruzzi, exprima aceeaşi opinie despre cuvintele ce „nu îmbogăţesc limba deloc, ba chiar o sărăcesc, pentru ce să o îngreuiem şi să o urîţim, cu sunete nepotrivite şi prisoselnice ?" *(Scrisoarea I)*. Invazia cuvintelor „de prisos", înşirarea lor în scriere, de cele mai multe ori pentru a face impresie, transformau vorbirea şi scrierea celor care procedau astfel într-o „păsărească pe care poporul, vorbitorul de căpetenie şi păstrător [al] limbii, n-o înţelege" [13].

Neologismele considerate „de prisos" au fost respinse de toţi junimiştii şi de cei care colaborau la revista *Convorbiri literare*.

Mentorul junimist „decreta", cu privire la cuvintele noi ce urmau să fie admise, că singura raţiune de îngăduit în această problemă este „uzul poporului". Ideea este prezentă şi la Eminescu, Iacob Negruzzi şi la alţii. Deşi Maiorescu o repetă cu fiecare prilej, aceasta rămîne extrem de generală şi, pentru acum o sută de ani, greu de admis în mod strict, pentru că un popor în majoritate analfabet nu putea hotărî ce împrumutăm şi ce nu. De altfel, chiar unul dintre junimişti, care a avut o contribuţie teoretică însemnată în problema neologismelor, afirma că termenii noi „nu se impun" de cineva, ci „se primesc" pe nesimţite fără ca „masa poporului" să ştie de unde şi pentru ce [14]. Alt junimist de frunte, G. Vârnav-Liteanu, considera ca factor hotărîtor în introducerea neologismelor „gustul cultural". Aici Vârnav-Liteanu se întîlneşte cu Sterca-Şuluţiu, care susţinea că pătrunderea neologismelor se face prin „uzul general al limbii culte", neologismele admisibile fiind cele prezente în operele scriitorilor mari. Este şi opinia lui Maiorescu, exprimată în 1881. Dar tot la acea dată el susţine cu convingere că „scriitorii cei mai buni şi cei mai români ai literaturii noastre de astăzi fug de neologisme şi aleg acele cuvinte vechi, fie şi de origine slavonă, în care se află încă toată măduva înţelesului popular". Că înţelesul dat la noi conceptului maiorescian de „uz al poporului" este îndreptăţit se vede şi din felul în care înţelegea să trateze existenţa reală în cultura românească a ceea ce el numeşte „întrebarea neologismelor". De aici caracterul permanent deschis al problemei înnoirii limbajului

[12] *Limba română în jurnalele din Austria*, în *Convorbiri literare*, 1868, p. 97—105.

[13] M. Eminescu, *Biserica în cultura românească*, în *Timpul*, 22 I 1880.

[14] Aureliu Sterca-Şuluţiu, *art. cit.*, p. 449.

şi importanţa pe care i-o acorda Maiorescu. „*Ne credem datori* (s.n.) să atragem luarea-aminte a celor ce iubesc limba română şi doresc dezvoltarea ei firească" *(În contra neologismelor)*. Tonul de profeţie, de înaltă responsabilitate, subliniază gravitatea fenomenului şi importanţa lui. De reţinut şi autoîmputernicirea asumată ; de asemenea, grija autorului pentru construcţia frazei, prin îmbinarea neologismelor cu locuţiuni populare („luare-aminte").

Există la Titu Maiorescu o aparentă contradicţie cu privire la primirea cuvintelor noi. Pe de o parte, el susţinea că sînt necesare acele neologisme pe care le accepta „uzul limbii", „uzul poporului" şi, pe de altă parte, că soarta neologismelor, respectiv a limbii literare, o hotărăsc marii scriitori. Tot din teoriile sale înţelegem că autorii de seamă au dat opere viabile tocmai pentru că au pus la baza acestora limba poporului, deci acea limbă care acceptase prin uz cuvintele noi. Astfel privite lucrurile (şi nici nu este posibil altfel), nuanţa contradictorie se elimină. Rămîn totuşi multe semne de întrebare referitoare la unele propuneri puriste, antineologiste, şi la modul în care el îşi redacta articolele, întrebuinţînd fără reticenţă neologismele repudiate *(circumstanţă, fertil, impetuos, intenţiune, sagacitate, speranţă)*. Această neconcordanţă între teorie şi aplicarea ei reliefează lupta între spiritul său conservator şi tendinţele de înnoire a limbii în care Maiorescu era implicat. Faptul că el se „abate" destul de des de la sentinţele proprii este un simptom al receptivităţii lui şi un semn de înţelegere a progresului în limbă. Intervenţiile lui juste ori criticabile, cele mai multe verificate în evoluţia ulterioară a limbii române literare, au avut în Iacob Negruzzi un susţinător asiduu, mai ales în acţiunea generală, în coordonarea acesteia şi a „frontului comun" prin care a fost purtată peste două decenii. De aici nu trebuie să tragem concluzia că între mentor şi redactor sau între Maiorescu şi ceilalţi junimişti care s-au remarcat în această acţiune au existat, în problema neologismelor, doar puncte de vedere identice.

Fără a pune semnul egalităţii între Titu Maiorescu şi Iacob Negruzzi, nu ne vom lăsa fascinaţi de prestigiul celui dintîi spre a diminua contribuţia grupului. Considerăm lipsită de spirit critic şi egalitatea : Maiorescu — Junimea literară. Moştenind din familie dragostea de limba vorbită a întregului popor, Iacob Negruzzi nu abandonează această trăsătură firească nici după contactul îndelungat cu civilizaţiile apusene. A încercat să ţină permanent dreapta cumpănă între neologismele necesare limbii şi cele introduse în mod abuziv. Astfel, urmînd exemplul lui Maiorescu din articolul *Limba română în jurnalele din Austria*, încerca să demonstreze că atît invazia de cuvinte de origine franceză, cît şi calcurile după această limbă nu sînt fenomene de trecut cu vederea. (Cam în aceeaşi perioadă şi Eminescu se arăta nemulţumit de „nefasta influenţă franceză".) Nu se opunea în principiu neologismelor, ci respingea doar pe cele ce i se păreau „bastarde şi urîte" prin care „sînt izgonite cu nemilostivire şi înlocuite cuvintele româneşti cele *vechi* şi *frumoase*" (s.n.). Ceea ce ameninţa, după unii, individualitatea limbii noastre îi apărea lui Negruzzi ca fiind de fapt

acțiunea izolată a unora : „... biata limbă, *proprietatea comună a tuturor*, este jertfită în interesul cîtorva“ *(Scrisoarea I)*.

Împotriva neologismelor introduse de pedanți sau a ortografiei lor etimologice se ridică Vasile Alecsandri în *Dicționarul grotesc* și în unele piese de teatru ; A. Xenopol în *Studii asupra stării noastre actuale* [15], în care, într-un întreg capitol, se ocupă de „stricarea limbii“. Atît purismul academic, cît și introducerea de către juriști a neologismelor în forme aberante sînt aspru comentate de filologii Vasile Burlă și Nic. Quintescu în mai multe numere ale revistei junimiste din anii 1870 — 1871.

Merită să menționăm și numeroasele articole despre limbă și neologisme semnate de Eminescu în *Timpul*. Nu le-am fi reamintit, dacă nu ar fi fost aproape simultane unor acțiuni organizate la Academie și în diverse publicații.

Poate mai mult decît ce se scria atunci în *Convorbiri literare* vor fi însemnat unele articole semnate de Eminescu în ziarul conservator. Opiniile lui, dacă nu erau identice cu ale junimiștilor, erau desigur înrudite. Pentru Eminescu, acțiunea programatică junimistă venea în întîmpinarea unor probleme la care el meditase anterior. Încă înainte de a se întoarce în țară, el se arătase preocupat de starea limbii, „măsurariul civilizațiunii unui popor“ [16]. În acest „măsurariu“, tînărul poet vedea acel „echilibru“ în care tradiția se menține în limbă și se consolidează prin inovația firească. El ataca vehement, mai tîrziu, atît pe puriști, care căutau „să ne silească să dovedim că fiece vorbă e latină și că toți, fără osebire, ne coborîm de-a dreptul din romani (*Timpul*, 6 V 1880), cît și limbajul franțuzit al avocaților (*Timpul*, 1 V 1882). *Convorbirile*, Maiorescu și cei de-o părere cu el în Academie, Eminescu la *Timpul*, iată doar o parte a unui front care acționa peste tot în vederea aplicării principiilor moderne în scrisul românesc.

Printre cei care susțineau campania junimistă se înscria și Ioan Slavici. Acesta, fără a se considera „specialist“, nu se înfățișa nici ca unul ce prelua automat opiniile maioresciene. Slavici credea că neologismele romanice se vor păstra numai alături de cuvintele vechi, „atît în graiul vorbit cît și în scrierile noastre“ [17]. El cita, spre exemplificare, perechile : *speranță-nădejde ; onoare-cinste ; decorațiune-podoabă ; națiune (vulg, popor)-norod*. Din prima pereche : *speranță-nădejde*, se vede că nu împărtășea în mod absolut opiniile lui Maiorescu. El se apropia mai mult de Eminescu și de Negruzzi, observînd că aceste cuvinte stau alături „nu cu același înțeles“, așadar nu sînt sinonime perfecte. În opinia sa, alegerea cuvîntului vechi ori a neologismului rămînea o piatră de încercare pentru fiecare scriitor. De la acest adevăr, Slavici trecea, ca și ceilalți, la sentințe : „Azi neologismele sînt admise numai cînd nu se găsește-n limbă o vorbă veche pentru reproducerea adevărată a noțiunii. Acela dar care se folosește de neologisme, și

[15] *Convorbiri literare*, 1870, p. 129.
[16] În *Federațiunea*. Pesta, 22 IV 1870.
[17] *Amintiri*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 554.

fără de nevoie neapărată, se dă de gol ca un om care nu ştie românește, nu cunoaşte limba poporului, ori literatura şi scrie fără cuvenita pregătire".

Este una dintre opiniile care caracterizau discuţiile în jurul problemei neologismelor, dar care nu a reflectat în esenţă realitatea.

În privinţa căilor de pătrundere a termenilor noi, sînt de reţinut mai multe opinii şi teorii. Astfel, în timp ce Maiorescu încerca să-şi atenueze propriile exagerări, admiţînd că neologismele pătrund în limbă şi se fixează sub „fierberea emoţiei" produse de exaltarea religioasă, de o mişcare poetică puternică sau de o nouă formă politică, Eminescu era de părere că „stricarea limbii" are o singură cauză, aceea „căreia peste tot îi datorăm toate relele de care suferim : politica" [18]. Cît priveşte prima cauză invocată („exaltarea religioasă"), aceasta nu intră în discuţie, deoarece neologismele moderne nu au pătruns în limba textelor sacre. „O mişcare poetică puternică" (credem că Maiorescu avea în vedere literatura în general) sau o nouă formă politică (desigur, afirmarea parlamentarismului burghez), acestea au fost într-adevăr două din căile principale de pătrundere a neologismelor. Alte căi, la care se fac referiri mai puţine, dar care nu au fost lipsite de importanţă, erau comerţul, administraţia, armata, ştiinţele, respectiv şcoala, care toate, mai lent, dar eficient, au contribuit la înnoirea lexicului.

III. Dacă în principiu se stabilise un consens şi se admitea împrumutul lexical din limbile romanice (franceza ocupînd primul loc), despre felul cum să fie scrise şi pronunţate aceste cuvinte părerile erau diferite. De la controversele privind scrierea cu litere latine se ajunge la o situaţie asemănătoare în ceea ce priveşte grafia şi ortoepia termenilor noi. Astfel, se punea problema alegerii între formele în *-(ţ)ie* şi cele, mai noi, în *-(ţ)iune* [19]. Rezistenţa formelor mai vechi în concurenţă cu cele noi, culte (după unii „cosmopolite"), i-a pus în încurcătură chiar şi pe cei mai reprezentativi cărturari, printre care şi pe Maiorescu. Acesta are în articolul *Poezia română* (1867) 52 de substantive neologice în *-(ţ)iune* şi unul în *-(ţ)ie : declamaţie* (în alte articole Maiorescu îl scrie tot cu *-(ţ)iune : declamaţiune)* [20].

---

[18] *Timpul*, 6 V 1880.

[19] Pentru acestea vezi I. Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a „greşelilor"*, 1947, p. 187—189 ; G. Ivănescu, Liviu Leonte, *Fonetica şi morfologia neologismelor române de origine latină şi romanică*, în *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Academia R.S.R., Filiala Iaşi, Filologie, VII, 1956, fascicola 2, p. 13 ; Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, 1971, p. 338—339 ; Romulus Todoran, *Contribuţii la studiul terminologiei juridico-administrative româneşti în Transilvania la începutul secolului al XIX-lea*, în *Contribuţii la istoria limbii române literare în sec. al XIX-lea*, vol. III, p. 103—137 ; Al. Niculescu. *Individualitatea limbii române între limbile romanice*, 1978, vol. II, p. 119—122 ; Mihaela Mancaş, *Istoria limbii române literare. Perioada modernă (sec. al XIX-lea)*, 1974, p. 50.

[20] De observat că forma lungă s-a generalizat doar la un singur cuvînt : *aserţiune*, iar şase păstrează ambele forme : *atenţiune, dicţiune, dispoziţiune, obiecţiune, variaţiune*, în medii lingvistice diferite.

Pînă în perioada şederii la Paris, Maiorescu scrisese unele substantive (cele mai multe) cu terminaţia *-(ţ)ie*, altele, sub influenţa tatălui său şi a analogiştilor, în *-ciune*. Mai rar se întîlnesc în scrisul său formele lungi. Acestea vor predomina după întoarcerea din Franţa, cînd, sub influenţa occidentală, el va prefera formele lungi (susţinute şi de Cipariu, analogist de tip arhaizant [21]). Dar observînd că, deşi prin limba de cultură formele lungi capătă o largă răspîndire în scris, masa de vorbitori le respinge, el se abţine de la a recomanda cu hotărîre o formă sau alta. Prezente în presă, parlament, justiţie, Academie etc., substantivele terminate în *-(ţ)iune* erau rare în operele literare în proză şi lipseau cu totul din poezie. Caracterul pedant al formei lungi, demonetizarea ei prin demagogia politică, refuzul şi ridiculizarea ei de către marii scriitori au contribuit la o totală lipsă de popularitate a acestei forme în masele de vorbitori.

Cînd Maiorescu iniţia „noua direcţie" în problemele de bază ale culturii naţionale, el nu a îndrăznit să se pronunţe în favoarea uneia dintre cele două forme : *-(ţ)ie* sau *-(ţ)iune*, propunînd să se adopteze „... şi una şi alta, după cum i se pare scriitorului mai bine la auz" [22]. Realist, conducătorul junimist înţelesese exact faptul că în limbă nu hotărăsc filologii şi nici normativele academice, ci realitatea lingvistică. Pe aceeaşi poziţie se aflau şi Alecsandri, Negruzzi şi alţii.

IV. Contribuţia teoretică a Junimii în problema neologismelor, în liniile ei generale unitară, în amănunte contradictorie, îşi are în aspectul ei practic tot atîtea linii ce coincid, precum şi contraste dintre cele mai neaşteptate. În paginile revistei *Convorbiri literare*, în articolele de critică literară, de istorie ori filologie, în proză şi în poezie, nici unul dintre junimişti nu a rămas în totalitate consecvent cu ceea ce a susţinut cîndva cu privire la neologisme. Şi era normal ca lucrurile să se petreacă aşa. Ei înţelegeau că un punct de vedere rămîne valabil atît timp cît el se verifică în practică ; altfel, trebuie reconsiderat ori chiar abandonat în interesul progresului ştiinţific. Aparentele neconcordanţe şi reveniri, de la o etapă la alta, aşa trebuie înţelese. Supărătoare au rămas însă afirmaţiile cu caracter de sentinţă pe care autoritatea celor care le-au emis nu le-a putut şi impune.

Discuţiile în jurul formei neologismelor păreau fără sfîrşit. Principiul la care s-a ajuns, direct ori pe ocolite, fusese formulat cu cîteva decenii mai înainte de Ion Heliade Rădulescu : „vorbele streine trebuie să ni se înfăţişeze în *haine rumâneşti* şi cu *mască de rumân* înaintea noastră" (s.n.) [23]. Dar care era cea mai potrivită „haină" şi cum trebuia îmbrăcată ea a fost mai greu de spus şi de aplicat în practică, în scriere, chiar de către Heliade. S-a încercat adoptarea formelor ca-

[21] Vezi Dimitrie Macrea, *Titu Maiorescu şi problemele limbii române*, în *Studii de istorie a limbii şi a lingvisticii româneşti*, p. 34—40.

[22] *Direcţia nouă în poezia şi proza română*, în *Convorbiri literare*, 1872, p. 253.

[23] *Prefaţa* la *Gramatica românească*, Sibiu, 1828, p. 198, în *Opere*, tom. II, ed. D. Popovici.

racteristice cuvintelor existente în limbă, a terminațiilor specifice limbii române. În general, s-a mers pe linia scrierii fonetice, adică să se scrie cuvintele împrumutate din franceză așa cum se pronunțau în limba română, nu cum erau scrise în limba de origine. Unele neologisme de origine latină au rămas în forma originară : cele terminate în *-or (orator)*; altele au suportat modificări, cum ar fi cele terminate în *-orium*. Față de latinul *promontorium* s-a scris *promontoriu* etc. Verbului i se aplicau terminații românești, noi. Formele străine limbii române sînt ocolite de junimiști. Rămîne ca un punct de referință afirmația lui Slavici despre acele neologisme care, deși au căpătat într-un fel „cetățenie" română, apăreau vorbitorilor la fel de străine ca și înainte. „Niciodată — remarcă Slavici — un scriitor *care se respectă* nu are să se folosească de barbarisme, vorbe care se rostesc anevoios, jignesc auzul și *nu pot să fie supuse regulilor limbii românești* în ceea ce privește declinațiunea și conjugarea" (*Amintiri*, p. 555).

V. În practica junimiștilor, întocmirea de serii și liste de cuvinte prohibite devenise un fapt obișnuit. Ecoul neo-purismului maiorescian se observă în fiecare din articolele discipolilor săi. Aceștia alcătuiesc, cu fiecare prilej, serii de „barbarisme". Care au fost acele împrumuturi ce băteau „prea tare la ochi și chiar tindeau să ne înstrăineze limba" ? Titu Maiorescu părea convins că *este suficient* ar fi o expresie neînțeleasă de nici un țăran. El propunea să se accepte doar forma, construcția *este de ajuns*, tot de origine latină. Să se spună : *a ajunge la ceva*, nu *a parveni*; *agerime*, nu *sagacitate*; *adîncit*, nu *profundat*; *dinadins*, nu *cu intențiune*; *a aiuri*, nu *a delira*, *a divaga*; *a înapoia*, nu *a restitui*; *aprig*, nu *avid*; *a încredința*, nu *a confia*; *a lua asupra-și*, nu *a asuma*; *îmbunătățire*, nu *ameliorare* etc. „Mai sînt sute de exemple", scria el în 1881. Evoluția ulterioară a limbii române literare nu a sancționat, dintre cuvintele ori expresiile de mai sus, 12 la număr, decît cazul lui *a confia* și nici pe acesta în toate stilurile funcționale.

Dintre cuvintele considerate a nu avea șanse de a fi admise în lexicul de uz curent, Maiorescu nota pe *eroare*, *paupertate* și *habitudine*. Primul dintre ele a fost foarte des folosit chiar de către cel care îl respingea. Pe cel din urmă îl întîlnim tot mai des în presa cotidiană, dar generalizarea lui este încă ipotetică.

Spuneam că Maiorescu nu are merite reale în izgonirea neologismelor, ci, din contra, în fixarea lor. Din practica scrisului său putem nota numeroase neologisme. Astfel, dintre cele care s-au impus reținem atenția mai ales neologismele cu nuanță depreciativă, caustică ori persiflantă : *aberațiuni*, *abject*, *absurd*, *abuz*, *alienați*, *ambiție*, *apologiști*, *arogant*, *arbitrar*, *banal*, *berbant*, *bigot*, *confuzie*, *contagios*, *demagogic*, *denaturare*, *deplorabil*, *discredita*, *dezolare*, *eclectic*, *elucubrațiuni*, *eminent*, *epigoni*, *etimologism*, *excentric*, *exorbitant*, *extaz*, *falsitate*, *fantasmagorie*, *frapantă*, *frazeologie*, *haos*, *idiosincrazie*, *ignorant*, *incongruent*, *indignează*, *incapabil*, *inconștient*, *incorigibil*, *insidios*, *insinuări*, *letargie*, *lugubru*, *magistru*, *maltrata*, *manie*, *mediocru*, *misti-*

ficare, monotonie, obscur, oficialitate, pedantism, penibilă, pertractări, pericliteză, platitudine, prozaic, ridiculă, scabroase, simptom, stranie, superficial, superfluă, tranzacție, trivial, unilateral, vanitate, viții etc.

La fel pot fi grupate neologismele din domeniile familiare criticului, din psihologie, filozofie, estetică : *afect, curios, defect, egoism, emoțiune, exaltare, exultantă, fenomenală, impersonal, impulsiune, inteligent, instructiv, metodă, noțiune, pasiune, predispoziție, pudicitate, recunoștință, repulsie, senzațiuni, spirit* etc., precum și din domeniul juridic, la fel de familiar lui Maiorescu : *acuzare, autorizație, decizie, decisiv, conchide, fals, hipoteză, indicii, lealitate, legiferare, legitimitate, penal, pretext, proces, procedură, promulgat, rectificare, restricțiune, retractează, sentințe, tranzacțiune, uzurpare* etc.

Condamnînd aproape cu fiecare articol publicat neologismele „de prisos" ori „falsa originalitate" în introducerea acestora, în practica scrisului, Maiorescu nu putea renunța la exprimarea bogată în neologisme nici măcar atunci cînd se preocupa de poezia populară. Uneori, neologisme din articolul *Asupra poeziei noastre populare* [24], unul dintre primele articole publicate de Maiorescu, sînt dintre cele mai frapante, dar perfect integrate în context. Iată cîteva exemple : *aberațiune, abundent, aprofundat, absolutism, artificiu, compatibil, controversat, distinge, dispoziție, delicatețe, energie, fantezie, impresie, justețe, manieră, meditațiune, neglijență, naivitate, plenitudine, relevant, remarcabil, speculativ, surprindere, teoretic* etc. Insistăm asupra faptului că ele apar într-un stil strălucitor atunci cînd autorul analizează folclorul național. Reținem faptul că, în ciuda atitudinii sale declarat antineologiste, Titu Maiorescu, creatorul criticii literare române moderne, le-a folosit din plin, folosind o expresie nuanțată, plastică, uneori neobișnuită, dar exactă și clară.

Maiorescu a fost secondat cu fermitate de Iacob Negruzzi, un adevărat executor al directivelor enunțate de mentor. Astfel, într-o scrisoare adresată lui Ilarion Pușcariu, referitoare la un articol al acestuia despre mitropolitul Andrei Șaguna [25], Negruzzi îi atrage atenția asupra multor neologisme nefixate sau neacceptate în limba română, dintre care unele create de autor (Ilarion Pușcariu) și neînțelese de români : „De ce *laborare*, scrie el, și nu *muncă ? ; decide* și nu *hotărî ? ; vanitate* și nu *deșertăciune ? ; praxă* și nu *practică ?*" etc. Dar, după cum s-a observat și în alte situații, uzul general a acționat, și în exemplele citate, în funcție de necesitățile unei exprimări adecvate.

Practica atacurilor susținute împotriva prezenței nejustificate a neologismelor în literatură, presă, acte juridice, devine la Iacob Negruzzi program. Intervențiile sale sînt, în unele situații, neașteptat de violente. Cu deosebire cînd se ocupă de „literatura" juridică, binecunoscută de el, violența sa sporește. Era un teritoriu în care termenii noi se foloseau adesea inutil și greșit. El aprecia la colegii săi atît scrierile originale, cît și traducerile în care neologismele nu distonau [26].

[24] *Convorbiri literare*, 1868, p. 301—308.
[25] Cf. I. E. Torouțiu. *Studii și documente literare*, vol. V, p. 148.
[26] *Amintiri din „Junimea"*, 1970, p. 14.

VI. În *Convorbiri literare* apăreau, alături şi articole de principiu, şi texte literare ori de altă natură în care principiile enunţate erau adesea nesocotite. Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Vasile Alecsandri şi alţi junimişti întrebuinţau fără reticenţe neologismele incriminate şi, uneori, în forme pe care limba le-a respins ulterior. Astfel, Iacob Negruzzi, într-un fel de cronică plastică, lăudînd pe cei care au oferit tablouri pentru organizarea primei expoziţii de artă plastică din Iaşi, aprecia „frumoasa *abnegaţiune*" şi nota în acelaşi articol : „Tabloul reprezintă *o episodă* din *retirada* francezilor din Rusia [...], amestec *chaotic*, fără idee predomnitoare" [27] (s.n.). Acelaşi autor înţelegea să-şi pună în practică teoriile despre formele neologismelor apelînd la personajele piesei sale într-un act, *Împăcarea*. Prin replicile unui personaj (d-na Cîmpinescu) autorul respinge terminaţia *-(ţ)iune* ca fiind greoaie, nefirească (a se vedea mai înainte „frumoasa *abnegaţiune*"), în timp ce alt personaj (junele Costrel) găseşte că această terminaţie e mai „sonoră" şi mai „plăcută". Autorul piesei combate şi ridiculizează pe cei care folosesc în acest chip împrumuturile recente [28]. Plăcute sau rebarbative, aceste forme nu mai erau în acea vreme un capriciu filologic, nici o acţiune făcută cu un anume scop, aşa cum procedase cu aproape trei decenii mai devreme T. Cipariu pentru a demonstra latinitatea limbii noastre [29]. Avalanşa de neologisme franceze, formele acestora nu puteau fi influenţate de teorii. Aşa se explică prezenţa multor cuvinte cu terminaţia în *-(ţ)iune* în operele tipărite la „Imprimeria Junimii", în scrisul lui Maiorescu şi al celor din cercul lui. Semnalarea lor nu are în această cercetare decît o valoare de confruntare între teorie şi practică. Problema neologismelor are un caracter mai complex decît apărea în unele luări de poziţie. Tot Negruzzi, într-o altă piesă de teatru, nu se arată deloc a fi conservator în vocabular. El utilizează mai multe neologisme în formele pe care limba le-a acceptat : *animozitate, obstinată, simulează, diligenţă, lojă, obstacol, disimulează, toaletă*, dar şi altele pe care, aşa cum am arătat, le condamnau atît el,cît şi Maiorescu : *abnegaţiune, comparaţiune, reprezentaţiune*. Permiţîndu-şi în practică derogări de la principiile susţinute, redactorul *Convorbirilor* admite „încălcarea" acestor principii şi de către alţi colaboratori. Printre aceştia, N. Quintescu, filolog cu o serioasă pregătire de specialitate [30], scria astfel : „Serviciul *fatigator* al statului" ; „posedă atîta *abundenţă* de mijloace" ; „*organizaţiunea* ei există în *conştiinţa* morală, *inteligentă*, capacitatea *belică* unită cu ea" ; „*dexteritatea aplicaţiunii practice, conservaţiunea*" [31].

Poeţii grupării nu făceau nici ei excepţie. Teodor Şerbănescu, versificator apreciat de Maiorescu, scria cu improprietăţi de exprimare în care schimbarea de gen şi asocierea stridentă a neologismelor dau

[27] *Galeria de tablouri din Iaşi*, în *Convorbiri literare*, 1867, nr. 1, p. 9.
[28] *Convorbiri literare*, 1867, nr. 4, p. 1.
[29] *Elemente de limba română după dialecte şi monumente vechi*, 1854 ; *Crestomaţie sau analecte literare*, 1858 ; *Principie de limbă şi scriptură*, 1866.
[30] Vezi Sextil Puşcariu, *Cercetări şi studii*, 1974, p. 133—134.
[31] *Despre literatura latină*, în *Convorbiri literare*, 1867, nr. 9, p. 130—131.

o notă de prețiozitate și ridicol. „*Reptil lichid*“ (Dunărea, n.n.); „și-a *bravelor cadavre* în țarină ascunse“; „și *ecul* merge a spune la munte și la luncă“ [32]. Tot în primele numere ale *Convorbirilor* încep să fie publicate traduceri de N. Schiletti din literatura universală. În traducerea lui, versuri de Lamartine apar mai stîngace decît cu patru decenii mai înainte în tălmăcirea lui Heliade. „De [...] atunci în lume răul ca *suveran domnează* / Sîntem noi *hazarde?* al *(sic)* soartei jucărie / Voi, ceruri, tu, pămînte, prăpăstii *tenebroase*“ [33]. În nr. 18, 1867, revista publică un discurs al lui I. Meșotă rostit la inaugurarea catedrei de limba franceză de la Gimnaziul greco-ortodox din Brașov, din care culegem cîteva exemple: „Ziua aceasta *solenelă;* bărbați *cualificați; lacună; suplinesc; civilizațiune; aserțiune; eraldii libertății; servitute; revoluțiuni fiitoare; sala* cea *pompoasă* a Ateneului; *să supliniți* o *lacună dăunoasă*“ (p. 248).

Astfel de exemple pot fi excerptate din oricare pagină a revistei. Am insistat asupra încercărilor de adoptare a neologismelor în scrierile din *Convorbiri* și vom mai reveni pentru a putea demonstra că viciul pe care junimiștii îl divulgau în mod statornic nu le era deloc străin. Mai mult, am crede astăzi că ei nu se alarmau numai de cele constatate în revistele ori ziarele timpului, ci și de propriul lor fel de a scrie, precum și de faptul că nu puteau renunța la folosirea din ce în ce mai mare a neologismelor. Presiunea noului în sfera comunicării era mai puternică decît unele teorii care impuneau restricții față de neologisme. Prezența formelor lungi la unele substantive neologice constituia o realitate lingvistică a timpului împotriva căreia se purta o luptă declarată, dar din calea căreia nu s-au putut feri cei ce o repudiau.

Maiorescu încadra cu pricepere neologismele în *-ie* ori *-iune*, în fluxul vorbirii, lăsînd să-și dezvăluie întregul lor sens. Iată cîteva formulări din primul său studiu tipărit în *Convorbiri: Mechanismul artelor, eufonia cuvintelor, condițiune materială sau mecanică, fantazia auditoriului, cuvîntul prozaic, detaliul, eminent, exclusiv, eteric, difuz, intelectual, să resusciteze în imaginațiunea auditoriului, aserțiunea calității, mai palpabile, plenitudine, foarte plastic, condițiune indispensabilă, fantazie viguroasă, formă apriorică a cauzalității, grabnică tranziție, producțiune poetică, platitudine, gradațiune, inducțiune, distincțiune* etc. E de observat că, în afara substantivelor terminate în *-(ț)iune*, astăzi supărătoare (dacă nu sînt acceptate ca dublete), Maiorescu construiește noul limbaj al criticii asociind frecvent și organic neologismele cu termenii existenți în limbă într-o exprimare de o rară forță sugestivă. În perioada de după 1870, doar Eminescu îl egalează prin adaptarea perfectă a neologismelor într-un domeniu al limbii considerat ca fiind inadecvat, *poezia*. Dar, oricît de numeroase ne-ar părea neologismele întîlnite în textele maioresciene, multe dintre acestea existau în scrierile pașoptiștilor și, mai înainte, la corifeii Școlii arde-

[32] *La Danubiu*, în *Convorbiri literare*, 1867, p. 124.
[33] *Desperare*, în *Convorbiri literare*, 1867, nr. 2, p. 25.

lene. Unele erau trecute în dicţionarele timpului (*Lexiconul de la Buda*, 1825 ; *Vocabular român* ... de I. D. Negulici, Bucureşti, 1858 ; *Dicţionăraş românesc* ... de T. Stamate, Iaşi, 1851). Meritul necontestat al lui Maiorescu este că a contribuit, alături de clasicii literaturii, la fixarea termenilor noi, creînd stilul modern al criticii literare, al presei în general, al scrisului românesc.

VII. Un sondaj în paginile revistei junimiste (efectuat din şapte în şapte ani : 1867, 1874, 1881, 1888) pledează în favoarea extensiunii noului în lexic, fără prea mari opreliști sub aspectul formelor. Se poate constata că neologismele sporeau de la o etapă la alta, că foarte mulţi colaboratori le întrebuinţau în deplină stăpînire a sensurilor şi fără a forţa expresia, că la alţi autori aceşti termeni continuau să fie la fel de nepotrivit utilizaţi ca în primul an de apariţie al revistei. (De aceea, nu ne vom ocupa de *datarea* neologismelor, ci doar de prezenţa şi de gradul lor de adaptabilitate.)

Unul dintre fondatorii Junimii, Theodor Rosetti (întîlnit mai rar în paginile *Convorbirilor literare*), semnează un foarte documentat articol în care nota de înnoire a limbajului se remarcă de la prima vedere. În formulări riguros gîndite, respectîndu-se proprietatea termenilor, găsim neologisme ca : *sociometru* (termometru social, instrument pentru măsurarea gradului de dezvoltare şi diferenţiere a populaţiei), *expansiunea gazului*, „*electricitatea* şi lumina", *a frapa*, *product exotic*, *declamaţiunile jurnalistice*, *politica transcendentă*, *axiom*, *populaţiunile lacustre*, *contract sinalagmatic*, *embrion*, *configuraţie geologică*, *flagrant*, *acţiune*, *fertilizantă*, *calamitate*, *principial*, *consistă* etc.[34]. În comparaţie cu acest articol ştiinţific, în proza unui fecund colaborator al revistei, Leon Negruzzi, aflăm numeroase neologisme şi expresii neologice bine închegate, uneori asociate cu termeni tradiţionali ori alternînd în naraţiune cu locuţiuni, proverbe etc. Cîteva exemple din povestirea *O răzbunare : ton impozant*, *teorii anticonjugale*, „*pedanterii* născocite", „am jucat deunăzi un *cotilion*", „bărbaţi *complezenţi*", *splendid* luminată", *halucinaţie*, *te felicitez*, dar şi *pui de bogdaproste*, *a căzut cu hîrzobul din cer*. Dacă între cele două modalităţi de a insera termenii noi în proza ştiinţifică ori beletristică pot fi stabilite apropieri şi deosebiri, o ilustrare cu totul deconcertantă a teoriilor antineologiste se constată în paginile de proză ale lui Alecsandri. Autorul *Dicţionarului grotesc* şi al altor numeroase pagini îndreptate în contra celor care atentau la frumuseţea limbii scria, în 1874, cam în felul în care la 1867 îşi exersase pana Theodor Şerbănescu : „*Reptilul* are pete negre şi galbene" ; „*foburgul* arăpesc" ; *locanda*, *metodul* ; „*e simplu*, *franc*, *productiv*" (serie neologică !) ; „*opinia publică* l-a disculpat" ; „rîuri mari, pîraie, *fontăni*" ; „*atmosfera* este împuţită de *miasme fetide* şi conţine *germenii* tuturor boalelor ciumaşe" ; „hrubă *subterană*" ; „*precedaţi* de un *orchestru*, dar ce orchestru !"[35]. Cam aşa se prezentau unele scrieri

[34] *Convorbiri literare*, 1874, p. 1—16.
[35] *O călătorie în Africa*, în *Convorbiri literare*, 1874, p. 41.

în proză. În același an și tot la Alecsandri, în poemul *Odă statuei lui Mihai Viteazul*, neologismele nu numai că apar foarte des în versuri, dar sînt prezente și în rime perechi; în plus, întîlnim în rime și nume proprii, fapt contestat în paginile *Convorbirilor*: „Precum odinioară pe toți *electriza* / Cu glasul și ochirea-ți Arhanghel, o! Mihai" și *colo-sale*-tale; *domnitor-amor*; *Murad*-brad; *suverane*-sărmane; *monarc*-arc.

Pe măsură ce înaintăm în timp, neologismele apar în poezia de inspirație filozofică, dar și în aceea având ca punct de plecare evenimente politice, istorice și chiar în lirica intimă. Eminescu, în lupta sa cu limitele limbii [36], ce nu-i putea cuprinde „turma gîndurilor", a lăsat în manuscrise nenumărate încercări de fixare a unor neologisme care nu au avut șanse de a deveni poetice nici prin pana lui. Iată un vers în care, din trei determinante, unul este neologism și, din păcate, „prisoselnic". „Mișcă în vînt frumoasele, mari, *odorantele* roade." [37] Exemplele de inadecvare a neologismelor în versurile eminesciene se întîlnesc în creația de început, cînd influența înaintașilor era vizibilă și în lexic [38]. Dar cel ce dă măsura celor mai neașteptate asocieri ale cuvîntului nou cu cel existent, producînd o adevărată revoluție în arta expresiei moderne și făcînd să pălească opinii restrictive aparținînd unor junimiști, a fost, bineînțeles, tot Eminescu. În anul 1874, an fecund în creația poetului, sînt nenumărate versuri în care maturitatea gîndirii lirice își află forme de comunicare neîntîlnite pînă atunci. Toate asocierile apar ca fiind posibile. Toate „restricțiile" lexicale sînt înlăturate: „*taverna* mohorîtă"; „copii săraci ai *plebei proletare*"; „*globul* cel de tină"; „grămezi *luxoase*"; „*religia* — o *frază* de dînșii *inventată*"; „*speranța* de răsplată"; *milioanele nefaste*; „bogăția cea *splendidă* și *vastă*"; brațul *teribilei* nevoi"; *gigantici piramide*; „*mitele* albastre" „*faeton* de *gală*"; „mărirea-i *radioasă*"; „cușme *frigiene*"; „dorințelor *obscene*"; „*eterna* alergare" etc. [39]. Se poate observa că, încă de la această dată, în asocierile de cuvinte vechi cu neologisme în interiorul versului, cuvinte ca *nevoie* (sl. *nevolja*) și *cușmă* (ucr. *kučma*) capătă alături de *teribil* (fr. *terrible*, lat. *terribilis*) și *frigian* (fr. *phrygien*) valori expresive autentice. Nu trebuie să mai insistăm pentru a demonstra că în scrisul poetului neologismele nu mai erau cuvinte proscrise ori „nerecomandate" pentru poezie. Exemplele de rime culese din *Împărat și proletar* nu confirmă previziunile maioresciene ori ale altor junimiști privind inadecvarea acestui material lexical în lirică. Iată cîteva exemple de cuvinte vechi care rimează cu neologisme: adîncit — *granit*; *antice* — ferice; bolnavă — *lavă*; *conspiră* — osîndiră; făloase — *luxoase*; *gală* — înșală; *granit* — nesfîrșit; *inventată* — răsplată; împărțite — *finite*; întunecoasă — *radioasă*; murdare — *proletare*; om — *atom*; pădure — *azure*; *piramide* — deschide; *plan* —

[36] Vezi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1970, vol. II, p. 462.
[37] *Dacă treci rîul Selenei*, 1873.
[38] Vezi competenta analiză a acestui aspect la G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, 1965.
[39] *Împărat și proletar*, în *Convorbiri literare*, 1874, p. 363—364.

viclean ; *proletare* — lucitoare ; tăcută — *salută ; transpar* — amar ; *van* — noian ; alteori un cuvînt rimează cu unul tot nou : *cristal* — *triumfal ; tablouri* — *ecouri.*

Comparaţia, chiar şi succintă, între diferite texte ale aceluiaşi autor ori provenite de la autori diferiţi, scrise în etape diferite, ne oferă elementele necesare unor observaţii ce pot constitui tot atîtea deschideri în problema care ne preocupă. Pornind de la aceste constatări, ne apare şi mai evidentă complexitatea fenomenului împrumuturilor de cuvinte noi şi dificultăţile naturalizării lor. Observaţia este valabilă şi pentru situaţiile cînd ele apăreau în paginile de proză sau în versurile unor reprezentanţi de seamă ai culturii noastre. Reiese şi mai clar din această constatare că valoarea teoretică şi practică, în epocă, a unor articole de directivă ori a altora care se făceau ecoul celor dintîi, a fost, fără îndoială, însemnată, dar mult mai redusă decît se crede de obicei. Fixarea neologismelor şi constituirea unei limbi literare apte să exprime cele mai sensibile şi nuanţate procese ale gîndirii şi fanteziei omului nostru, în cazul de faţă ale artistului, nu pot fi reduse unilateral şi simplist la articole cu forţă magică şi nici la pagini literare model. Progresul evident se datoreşte unui conglomerat de factori de care trebuie să ţinem seama în măsura în care aderăm şi subscriem la un adevăr afirmat nu demult, şi anume că limba literară nu trebuie înţeleasă şi limitată doar în perimetrul operelor beletristice [40]. Influenţa fecundă a limbajului din cele mai felurite domenii : filozofie, biologie, psihologie, medicină, administraţie, tehnică etc. asupra limbii operelor literare nu poate fi ignorată decît prin situarea împotriva realităţii. Modelele rămîn, în punctul cel mai de sus, Maiorescu şi Eminescu.

O perioadă de şapte ani nu s-ar putea lua de bază pentru o comparaţie din care să poţi trage concluzii ferme. Şi totuşi, în anul 1881, paginile *Convorbirilor literare* — sub aspectul scrierii — oferă spectacolul plăcut al lecturii unor opere la nivelul unei experienţe nu de şapte ori de paisprezece ani, ci mult mai îndelungate. Progresul în limba literară a fost în această scurtă etapă considerabil. Acumulările de aproape un secol au marcat prin Junimea saltul calitativ atît de mult rîvnit.

În 1881, Ion Creangă începe să publice acel monument unic de expresivitate care sînt *Amintirile din copilărie ;* Mihai Eminescu încredinţează tiparului *Scrisorile* I, II, III şi IV ; Ion Ghica, tot în *Convorbiri literare,* dă la iveală o bună parte din corespondenţa literară cu Vasile Alecsandri. Revista mai include în numerele ei traduceri din diferite literaturi, apropiate ca valoare de original. Sub toate aspectele normative, limba literară este un fapt constituit.

Modernizarea limbii literare, fluxul de idei moderne şi de modele din culturile avansate au avut o înrîurire puternică în epocă. Dar, cu toate dovezile oferite de literatură şi de ştiinţă în privinţa înnoirii limbajului, nu tot ce s-a scris de valoare a beneficiat de această reală

[40] Vezi Iorgu Iordan, *Limba literară,* 1977, p. 32.

înnoire. Literatura română înscrie între monumentele ei de limbă scrieri în care expresia nu înregistrează nimic din ceea ce frămînta epoca tocmai în domeniul limbii. Creangă (la el ne referim) dă modelul desăvîrșit, genial chiar, de limbă literară abstrasă înnoirilor. Nici una din paginile publicate de el în *Convorbiri* nu poate intra în discuția noastră privitoare la neologisme, acestea fiind, ca număr, neglijabile. Iorgu Iordan afirma că înaintea lui Creangă cu 150 de ani, Ion Neculce scria cu mai multe neologisme [41]. La rîndul lui, Jean Boutière, în monografia sa despre viața și opera humulești eanului, consideră că ar fi vorba de vreo 12 neologisme, în total, dar în cartea sa enumeră doar pe : *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, de formă* și consideră, ca și G. Weigand, că *pedestru* (în *Harap Alb*) nu este neologism, fiind întîlnit și în scrierile lui Dosoftei și Varlaam [42]. Lucrări mai recente îl înregistrează în anumite situații ca fiind cuvînt vechi, dar și *neologism* [43], iar în ultima sa ediție *Dicționarul de neologisme* nu-l mai consideră a fi neologism.

Mai pot fi citate la Creangă și alte neologisme ca : *abstract, analizul, banchet, concret, conjunctiv, etimologia, fabrică, gramatică, majestate, ortografie, pronunță, prozodie, sintezul, sintaxă* și altele nesemnalate de primul său monograf de peste hotare. Chiar dacă am spori numărul acestora, nu am putea demonstra că neologismele au o cît de mică însemnătate în creația sa. Neologismul pe care nu pare să-l fi semnalat nimeni și căruia îi atribuim o valoare stilistică (sugerează persiflarea rafinată, cosmopolită) apare în povestea *Dănilă Prepeleac* [44]. Într-o replică pe care Dracul i-o adresează lui Dănilă, după ce cu greu scăpase din labele lui moș Ursilă, ruda lui Dănilă, trimisul Iadului spune : „Ia las', măi omule, las' nu-ți mai face obraz ! Dacă ai știut că ai un bunic așa de *grobian* (germ.-polon. *grobian* n.n.), pentru ce m-ai îndemnat să mă lupt cu el ?". Neologismul nu este explicat în subsol. Ni se lasă impresia că el se afla pe buzele tuturor în vremea lui Dănilă Prepeleac.

Dacă este ceva de remarcat în privința introducerii neologismelor acolo unde terenul părea mai puțin propriu, în poezie, anul 1881 este în această privință edificator. De la poeziile publicate de Eminescu în periodice și pînă la debutul din revista Junimii (15 IV 1870), de la primele poeme „strident" ornamentate cu neologisme, și pînă la arta montării lor în vers și rimă, în așa fel încît dau impresia că operația a fost posibilă din totdeauna și s-a aflat la îndemîna oricui, distanța nu pare să fie de un deceniu, ci de un secol, cel puțin. Iată doar cîteva din neologismele ce apar în *Scrisoarea I : admira, adunare, atlas, aticism, biografic, bucleză, calcul, chaos, colonii, chimeric, convoi, eterne, enigmă, fatal, geniu, generații, glob, grimasă, halat, infinit, imperiu, ironie, imagine, mizerie, microscopice, note, palate, pedant, planeți, pagină, poste-*

[41] *Ibidem*, p. 222.
[42] Jean Boutière, *Viața și opera lui Ion Creangă*, 1976, p. 329.
[43] Vezi Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, *Istoria limbii române literare*, p. 146, 248, 338.
[44] *Convorbiri literare*, 1876, p. 458.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ritate, rebeli, savante, scandate, splendoare, splendid, scriere, succed, suspendată, spațiu, univers, voluptate. Apare și un neologism *(savant)* dintre cele condamnate de Maiorescu, dar pe care poetul îl adoptă în modul cel mai firesc. Eminescu a avut nevoie de 12 neologisme, pentru ca în 37 de versuri să construiască celebra imagine lirică a cosmogoniei. Muzicalitatea versurilor sale nu a suferit sub influența lexicului nou. Ioan Slavici se înșela, ca și alții, afirmînd că „neologismele schimbă și muzica limbii, un cuvînt pentru care noi mai ales în poezie avem să ne folosim pe cît se poate de puțin de ele" [45]. Unele neologisme cu grafia învechită : *chaos, chimeric*, ori altele cu forme de gen nefixate încă : *planeți*, sînt acceptate pentru efectul lor în sugerarea unui timp nebulos, a unei atmosfere de crepuscul și de naștere în același timp. În ceea ce privește situația neologismelor prezente în scrisori literare ori în studii de specialitate, remarcăm în special formele lungi la substantive, alternînd, rareori, cu cele care s-au impus ca predominante, terminate în *-ie*. Astfel, în *Scrisorile către Vasile Alecsandri*, Ion Ghica se exprima în anul 1881 la fel ca în urmă cu 40 de ani. Formele lungi, mai noi, savante, venite direct din Occident sînt predominante : *abnegațiune, persecuțiunile, prescripțiunea, civilizațiune, ostentațiune*, dar coexistă cu mai vechiul *administrație* (păstrat așa cum intrase prin filieră rusă la început de secol). În aceleași scrieri apar împrumuturi lexicale mai puțin obișnuite, cum ar fi : *prevaricațiuni* (fr. *prévarication*, lat. *praevaricatio)*. Multe din neologismele prezente în *Scrisorile* lui Ghica s-au fixat în această formă : *anatomie, elasticitate, favoare, indignare, ireverențios, profit, solicitudine, speculă, speranță* etc.

Un evident progres în adoptarea neologismelor înregistrează Leon Negruzzi, prozator extrem de prolific, dar lipsit de talent artistic (îl citățm a doua oară fiindcă ocupa multe pagini în revista *Junimii*). Filologul S. G. Vârgolici traduce acceptabil un capitol din *Don Quijote* de Cervantes. Mai amintim, pentru diversitatea tematică a materialelor ce pot fi luate în comparație, studiile *O privire asupra Dobrogei* de Mihai Sutzu și *Impresiuni din Valea Hațegului* de T. T. Burada. Exemplele citate sînt alese ca fiind semnificative printre multe altele cercetate în acest scop. Am încercat doar să ilustrăm faptele care stau la baza concluziilor.

În anul luat ca punct de referință, an în care *Convorbirile* înregistrează incontestabile progrese, chiar modele în adoptarea neologismelor, în modernizarea expresiei, în sporirea disponibilităților plastice ale limbii — într-un cuvînt putem vorbi de conturarea unei norme supradialectale (dăm acestui concept sensurile relevate de Ion Coteanu în *Stilistica funcțională a limbii române*, 1973, p. 29) —, în acest an, 1881, apare, prevestind o uriașă amenințare, articolul lui Titu Maiorescu *În contra neologismelor*. Pornind de la imperative reale, el rămîne uneori suspendat în teoretizarea excesivă a unei probleme a cărei dimensiune este evident exagerată. Nu numai în *Convorbiri*, dar în gene-

[45] *Amintiri*, p. 554.

ral în scrisul românesc problemele pentru care Junimea luptase erau în principiu biruitoare. Faptul a fost remarcat chiar de Maiorescu. Altfel se explică renunțarea la „În contra" din reeditările ulterioare ale articolului, care se va intitula, simplu, *Neologismele*. De altfel, se poate vedea clar că vehemența din *Direcția nouă*... este mult atenuată și chiar explicată de autor. În afara apărării cuvintelor *nelatine* indigenate în limba română, articolul, așa cum am mai subliniat, conține opinii depășite pentru data la care au fost publicate. Impresia este că aceste pagini au fost uitate în sertar. Unele contraveneau flagrant cu scrierea modernă, cu însuși felul cum scria Maiorescu. Tudor Vianu situa acest articol în imediata apropiere a celui *Despre scrierea limbii române* [46]. Dacă i-am acorda o însemnătate mai mare decît o are de fapt, aceasta s-ar datora evenimentului consemnat ca atare de I. Negruzzi și mai ales de Alecsandri. „Îmi spui — se adresa el lui Negruzzi încă înainte ca articolul să fi apărut — că Maiorescu a reînviat pe lumea literară după opt ani de catalepsie. Cu atît mai bine pentru literatură și pentru el ! Un om ca dînsul, învățat, elocvent, deștept, cugetător și de gust, este menit a aduce mari foloase tinerimii, atît prin scrierile sale, cît și prin graiul lui. Să ne felicităm dar de reînvierea ilustrului orator, care știe a combate atît de aspru beția de cuvinte." [47] Ultimul articol publicat fragmentar de Maiorescu poartă data de 15 V 1871 ... 1 X 1872 (în *Convorbiri literare*) ; Maiorescu însuși greșea cînd spunea că „prin 1874..." Timpul scurs între apariția celor două articole este deci de nouă ani și o lună, nu de opt ani. Greșeala din textul lui Alecsandri este preluată de E. Lovinescu [48].

Perioada următoare (1881—1888) consolidează în scris principiile maioresciene în ortografie, în literatura artistică și științifică, în tot cîmpul de afirmare a limbii române literare moderne. În afară de puținele poeme eminesciene, de *Amintirile*... lui Creangă, de *Scrisorile* lui Ion Ghica, de dramele istorice ale lui Alecsandri ori *O scrisoare pierdută* și alte piese de I. L. Caragiale, *Convorbirile* publică pe Ioan Slavici și o serie de scriitori noi, chiar dacă nu tineri, ca Alexandru Vlahuță, George Coșbuc. Tradiționalismul lexical se corelează armonios cu deschiderea spre înnoirile necesare ale limbajului. Alături de scrierile moderne, revista continuă să publice culegeri folclorice, încurajînd tot mai mult afirmarea expresivității limbii populare ca bază a exprimării literare. Marii clasici confirmaseră prin opera lor idealurile culturale și literare, poate nesperate inițial de junimiști. „Direcția nouă" pusese fundamentul limbii și culturii naționale. Tot ce a urmat nu a contrazis, ci a completat, a nuanțat și a ridicat pe noi trepte principiile maioresciene. Și dacă în literatură ne mai putem aștepta la salturi calitative, scrierea pare să mai rămînă în tiparele fixate în urmă cu un secol.

[46] Cf. *Opere*, vol. 2, p. 158 și *Istoria literaturii române moderne*, 1971, p. 159.

[47] *Scrisori*, 1904, p. 83.

[48] *T. Maiorescu și contemporanii săi*, București, Editura Minerva, 1974, p. 47.

Forme de comunicare în textul dramatic: aparté-ul și monologul

MARIA CVASNÎI

Planul personajelor din textul dramatic se definește prin combinarea unor procedee compoziționale distincte ca funcție și importanță. Dialogului i se asociază, în proporții variabile, aparté-ul și monologul, forme de comunicare specific teatrale, care „contrariază“ [1] vorbirea dialogată, în sensul că presupun o altă configurație a circuitului *emitere—receptare*.

Aparté-ul. Modalitățile de realizare și de funcționare a *aparté*-ului permit stabilirea a două variante principale, inegal atestate în texte, fiecare evidențiind o relație de alt tip cu comunicarea dialogată.

I. Aparté-ul propriu-zis, artificiu compozițional care impune acceptarea unei duble convenții, este un fragment din rolul unui personaj, reprezentat prin enunțuri neorientate către partenerul (partenerii) obligatoriu prezent (prezenți) în scenă și nereceptate de către partener(i).

Prin raportare la structura generală a textului, aparté-ul se constituie ca o reacție „auto-confidențială“, de vorbire *cu* și *pentru sine* și este o secvență incidentă în interiorul replicii sau al dialogului, pe care îl întrerupe temporar [2]. Restricțiile formulate *funcționează obligatoriu* la nivelul relațiilor dintre protagoniștii textului și *se suspendă obligatoriu*, la alt nivel de receptare, unde aparté-ul devine formă de „complicitate“ între un personaj al textului și unul exterior lui (cititor sau spectator), a cărui prezență este presupusă.

Ca verbalizare a unei reacții interioare [3], aparté-ul este un procedeu curent de disimulare, eventual de desolidarizare de partener; frecvent, în textele din secolul al XIX-lea, în opoziție cu replica de dialog, aparté-ul relevă afirmații sau atitudini duplicitare ale locuto-

---

[1] Termenul apare la P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, A. Colin, 1972, p. 274.

[2] Opiniile privind oportunitatea introducerii aparté-ului în textul dramatic sînt divergente: Comentînd posibilitatea de întrerupere a tiradelor prin aparté, D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Tome premier, J. F. Bernard, MDCCXV, p. 236, ca teoretician al clasicismului, adopta o atitudine prohibitivă: „il n'y a pas rien de plus ridicule“; în schimb, un exeget modern, J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet (f.a.), p. 263, consideră aparté-ul „antidote de la tirade“, cu efecte de „éclairage imprevu“.

[3] Vezi, în acest sens, J. Scherer, *op. cit.*, p. 261; P. Larthomas, *op. cit.*, p. 381; I. Constantinescu, *La relation des signes dramatiques dans les comédies de Vasile Alecsandri*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 1978, 3, p. 15—17.

rului, fiind una dintre cele mai simple și mai consistente surse de comic :

> Caliopi : [...] Ce zici de pana asta care am pus-o în vîrful capului, așa-i că mă prinde minunat ?
> Stănică *(în parte)* : *Parcă-i de cei care joacă pe frînghie.*
> Caliopi : Ce-ai zis ?
> Stănică : Zic că tare bine îți șede.
>
> (Negruzzi, MB, 475)

Descrierea completă a procedeului implică referința la un ansamblu de elemente complementare, lingvistice și extralingvistice (cadrul comunicării, numărul personajelor din scenă).

Din punct de vedere lingvistic, o primă remarcă privește relația stabilită între replica de dialog și aparté. În varianta cea mai simplă, intervenția unui personaj este constituită exclusiv dintr-un aparté ; sînt ocurente însă replici cu structură compozițională mai complicată, formate dintr-o secvență adresată direct partenerului de dialog și un aparté, care inaugurează și/sau încheie replica sau este o inserție în interiorul acesteia.

Raportarea la nivelul mai restrîns, reprezentat numai de aparté, impune precizări relativ la mărcile lexico-gramaticale caracteristice pentru acest tip de enunț. Particularitățile de structură gramaticală ale procedeului au ca sursă specificul circuitului „emitere-receptare", aparté-ul fiind în intenție și prin convenție un enunț privat de receptor în interiorul textului ; deoarece interlocutorul din relația de dialog devine referent în aparté, se vor înregistra două categorii importante de modificări morfologice :

— transpuneri de persoană, în sistemul formelor verbale și pronominale, de la persoana a II-a la persoana a III-a ;

— prezența nominativului, ca analog al vocativului din adresarea directă, din dialog :

> Cati [...] Vreu să-mi plătești socoteala cucoanei d-tale.
> Lunătescu *(în parte)* : *M-a u prins în căpcană d i a v o l o a i c a.*
> (Tare) Cu mare bucurie... [...].
>
> (Alecsandri, O, VI, 113)

Asemenea modificări sînt elemente suplimentare care individualizează un aparté și nu factori de identificare a acestuia, întrucît prezența lor este, pe de o parte, facultativă, iar, pe de altă parte, dependentă de organizarea lingvistică a enunțului. Astfel, convenția vorbirii „aparte" face posibilă menținerea formelor de adresare directă (persoana a II-a la pronume și la verb, vocative, imperative) :

> Galantescul [...] Bravo, Iacove, sunt foarte mulțumit de tine [...]
> Iacov *(la o parte)* : *T u cred că e ș t i mulțumit de mine, dar să vedem sunt și eu oare de t i n e ?*
>
> (Bălăcescu, BE, 125)

În plus, numeroase aparté-uri nu permit transpozițiile amintite :

Tipătescu : Zoe ! ești nebună !
Pristanda *(aparte)* : *Curat nebună !*
(Caragiale, T, 180)

În ambele situații, tipul de comunicare — în aparté sau prin dialog — este precizat de indicația regizorală.

Lingvistic și stilistic, structura aparté-urilor impune și o constatare de natură lexicală. Frecvent, aparté-ul reia un fragment din replica anterioară, de dialog, stabilindu-se în acest mod o relație de solidaritate și de concatenare între cele două secvențe verbale, care constituie forme distincte de comunicare. Reluarea — mimetică, mecanică, bazată pe deformări fonetice sau pe jocuri de cuvinte — transformă aparté-ul într-o importantă sursă de comic ; observația este însă restrictivă cronologic, fiind acceptabilă îndeosebi pentru textele dramatice din secolul al XIX-lea.

Catindatul : Pe două consumății și-o guriță m a z u [...]
Didina *(aparte)* : *M a z u ? m-a cunoscut* [...]
(Caragiale, T, 229—230)

Analiza diacronică a aparté-ului din textele dramatice românești relevă un proces de impunere treptată, o perioadă de intensă utilizare, urmată de un regres evident și rapid, începînd aproximativ din deceniul al doilea al secolului al XX-lea. În compozițiile dramatice ale lui I. Golescu și ale lui I. Heliade Rădulescu, aparté-ul nu se înregistrează, iar în textele lui Gh. Asachi, C. Negruzzi, M. Millo, aparițiile nu sînt încă importante numeric. Consacrarea procedeului constituie o notă distinctivă a tehnicii dramatice a lui V. Alecsandri ; atît la Alecsandri, cît și la unii dintre contemporanii lui, autori de prelucrări și de localizări, preferința pentru aparté este dependentă, eventual generată, de o particularitate similară a tehnicii dramatice a teatrului francez al epocii (teatrul vodevilesc, Scribe, Labiche ș.a.).

Dintre cazurile particulare de exploatare maximă a aparté-ului la V. Alecsandri, semnalăm o situație care, în diverse variante de reprezentare, devine un „clișeu compozițional", complet abandonat însă de dramaturgii din epoca următoare. Se constată astfel introducerea unui dublu artificiu inițial : unul extralingvistic, situațional (scena în întuneric face imposibilă receptarea vizuală reciprocă a partenerilor) și altul lingvistic — aparté-ul — justificat, prin convenție, de situația scenică. Organizarea lingvistică a suitei de aparté-uri evidențiază al treilea artificiu, respectiv o convergență semantică, produsă de o parțială sinonimie contextuală. Gradul de convenționalism se amplifică în condițiile în care ambilor locuitori li se atribuie *simultan* același enunț în aparté sau, mai rar, cuplete similare ca structură și sens. Scena, nedialogată, se transformă într-un interludiu comic, accentuat și de tendința către pantomimă.

Nicu (deschizînd ușa) : *Oare să fie cineva în salon ? Ia s-ascult...* (Ascultă) [4].

Teodoreanu : *Ce să fie ?* (Ascultă). (Mică tăcere).

Nicu : *A fi vro mîță culcată pe canape.*

Teodoreanu : *Negreșit că-i vrun șoarec... Uf !... m-am săturat de șezut... Ia să cerc să găsesc ușa.* (Se scoală de pe canape, merge încet și pipăind prin casă.)

Nicu : *Acum socot că mă pot duce.* (Se pornește asemene spre ușă. Bojbăind amîndoi prin întuneric, se ating cu mîinile și stau încremeniți.)

Teodoreanu / Nicu (în parte) : *Parc-am atins o mînă de om.*

(Împreună, în parte)

Teodoreanu

Am asudat
Ș-asud mereu,
Parc-am întrat
În feredeu ! [...]

Nicu

Am înghețat
Și-ngheț mereu,
Parc-am întrat
În gheață, zău. [...]

(Alecsandri, O, V, 282—283).

Introdus uneori abuziv sau nejustificat, naiv și facil (din perspectiva lectorului modern), aparté-ul comic din teatrul lui V. Alecsandri este adecvat, în general, structurii de farsă minoră, de vodevil sau de operetă a textului.

O utilizare mult mai restrînsă cantitativ și mai bine justificată de natura situației dramatice este evidentă la I. L. Caragiale, distribuția procedeului fiind sensibil diferită în funcție de natura conflictului și de categoria de text dramatic ; de ex. în *O noapte furtunoasă* se înregistrează 3 aparté-uri, față de 25 în *D'ale carnavalului*. În acest din urmă text, cu structură de farsă, cu conflict dezvoltat prin acumulări de qui-pro-quo-uri, determinate sau amplificate de confuzii prin travestiuri, aparté-ul — ca modalitate reflexivă — constituie aproape permanent o tentativă de dezambiguizare a echivocului.

Ultimul autor important care, în anumite texte, indică frecvent comunicarea în aparté, reprezentată printr-o tehnică inedită, dar accentuat convențională este B. Delavrancea. Convenționalismul, specific pentru teatrul lui Delavrancea, provine din două surse :

— importante cantitativ, aparté-urile sînt uneori *concentrate* în serii compacte, care antrenează contexte ample ; se înregistrează astfel succesiuni de pînă la 15 aparté-uri, atribuite alternativ, asemenea replicilor de dialog, celor doi parteneri din scenă ;

— construcția suitelor de aparté-uri relevă un grad înalt de elaborare, prin subordonarea față de un tipar sintactic dominant, bazat, de regulă, pe figuri de construcție. Specifică este, de asemenea, și o altă particularitate de structură ; astfel, aparté-ul primului locutor rezultă din scindarea în mai multe secvențe a unei intervenții coerente tematic

[4] Indicația de *aparté* este notată cu cîteva intervenții mai sus.

şi sintactic între care se intercalează, tot în formă fragmentată, aparté-urile celui de al doilea locutor.

Iorgu : Nimic *(Aparte). Şi cu toate astea ei s-ar cădea să-i spui...*
Mama Vuica : Maică luminată !
(Urmează cîteva replici aparte)
Iorgu : *...ei care m-a crescut...*
Mama Vuica : Un băiat aşa de bun...
Iorgu : *...care m-a scăldat...*
Mama Vuica : ...aşa de ascultător...
Iorgu : *...care m-a legănat...*
Mama Vuica : ...aşa de cuminte...
Iorgu : *...care m-a primenit...*
Mama Vuica : ...să vorbească singur...

(Delavrancea, O, IV, 14)

Din punctul de vedere al cantităţii şi al tendinţei de grupare a aparté-urilor în secvenţe autonome dezvoltate, tehnica identificată la B. Delavrancea prezintă analogii importante cu cea aplicată de V. Alecsandri, dar cu diferenţe sensibile în ceea ce priveşte pretextul care determină introducerea aparté-ului şi efectul acestuia ; perimat ca procedeu comic, el este redescoperit ca modalitate de exteriorizare a disponibilităţii introspective a personajelor, funcţie care fusese inaugurată de I. L. Caragiale (în *Năpasta*) şi de I. Slavici.

La dramaturgii din secolul al XX-lea, eliminarea aparté-ului din compoziţia textului dramatic este evidentă, un simplu sondaj numeric fiind concludent în acest sens : astfel, în primele 50 de pagini ale următoarelor volume de teatru, nu a fost înregistrat nici un aparté propriu-zis : A. Baranga (T), L. Blaga (T, p. 71—121), V. Eftimiu (O, IV), H. Lovinescu (T, I), Gib Mihăescu (T), Camil Petrescu (T, I), T. Muşatescu (T), G. M. Zamfirescu (T).

Frecvent, acestei categorii i se subordonează o variantă de vorbire aparte, distinctă prin forma de reprezentare şi prin efectul final, care contravin convenţiei specifice procedeului.

II. Aparté-ul „parţial", care se poate constitui în condiţiile prezenţei în scenă a mai mult de două personaje, constă în dirijarea unui enunţ în mod deliberat şi exclusiv către unul dintre posibilii destinatari ; în acelaşi timp, se introduce restricţia suplimentară ca enunţul să nu fie receptat cel puţin de către unul dintre personajele din scenă. Situaţia este interesantă şi complicată îndeosebi cînd se stabilesc „dialoguri în aparté", paralele cu dialogul propriu-zis ;

Cucoana (argument suprem) : Şi nu scrie afară, pe firmă, mare de-ţi ia ochii, „Pension Weber" ?
Ştefan *(către Jeff, încet) : Ce firmă e ?*
Jeff *(acelaşi joc) : Firma de sus, deasupra balconului. N-am putut s-o iau jos.*
Ştefan : Ei, şi dacă scrie ? Ce, dumneata crezi tot ce scrie ? [...]

(Sebastian, O A, I, 59)

Această variantă, caracterizată prin stabilirea unei complicități „intratextuale", între minimum două personaje, se înregistrează mai frecvent la autorii moderni și contemporani (exemple relativ numeroase la : A. Baranga, I. Băieșu, V. Eftimiu, P. Everac, Al. Kiriţescu, H. Lovinescu, V. I. Popa, M. Sorbul).

Monologul[5]. Dintre accepțiunile diverse, uneori divergente, ale termenului de *monolog*, ca element compoziţional al textului dramatic, am optat pentru cea propusă de o definiție de tip „direcțional"[6], care opune monologul dialogului exclusiv prin faptul că ipostazele de emițător și de receptor nu sînt alternante. Asociindu-ne acestei idei, vom înțelege prin *monolog dramatic* o intervenție verbală, în general amplă, produsă de un locutor în absența sau în prezența altui personaj, de care face abstracție sau cu care stabilește o relație unilaterală de comunicare, determinată de ireversibilitatea rolului de emițător, respectiv de receptor.

Deși continuă să implice o anumită rigiditate, definiția are avantajul de a exclude delimitări intuitive ale monologului ; ne referim la tendința de a asimila orice intervenție de mari dimensiuni cu monologul adresat către auditoriu. În această situație, suspendarea restricțiilor complică, paradoxal, conceptul, deoarece devine dificil de precizat limita inferioară (cantitativ) de la care o replică poate fi considerată monolog ; monologul (adresat unui destinatar prezent) și un anumit tip de replică de dialog (de exemplu, replica amplă narativ-reflexivă) au structură lingvistică similară și, ca atare, neconcludentă pentru delimitarea celor două forme de comunicare. Dicotomia *dialog/monolog* poate fi însă caracterizată prin opoziția simetrică : *reversibil/ireversibil*, manifestată la nivelul cuplului de ipostaze — emițător-receptor.

Monologul, ca și aparté-ul, este o convenție și se bazează pe o convenție, impusă de tradiție[7] ; în diferite etape de dezvoltare a dramaturgiei, prezența lui în repertoriul procedeelor de tehnică dramatică este inegală.

Observațiile de mai jos se referă la *solilocviu* și la *monologul propriu-zis*, cu intenția de a distinge cîteva note definitorii, comune sau individualizatoare.

I. Soliloc viul este varietatea cea mai simplă și mai clară de monolog, în care „discursul", formulat în absența altui personaj sau în prezența altui personaj de care se face abstracție, constituie o modalitate de verbalizare a reflecțiilor, a opiniilor sau a intențiilor locutorului ; funcțional, poate fi considerat deci corespondentul monologului interior

[5] Nu avem în vedere, aici, monologul ca specie dramatică autonomă, de tipul „cîntecelelor" lui V. Alecsandri sau al „monodramelor moderne" (vezi *Iona*, *Paracliserul* de Marin Sorescu).

[6] R. Harweg, *Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes*, în *Semiotica*, 1971, IV : 2, p. 130 ; cf. și A. Runcan, *Le dialogue. Préliminaires à une étude logique*, în *Revue roumaine de linguistique*, 1977, tome XXII, no. 3, p. 321.

[7] Comentarii generale asupra monologului dramatic la : D'Aubignac, *op. cit.*, p. 229—234 ; J. Scherer, *op. cit.*, p. 245—260 ; P. Larthomas, *op. cit.*, p. 269—279.

din proza narativă. În acelaşi timp, asemeni aparte-ului, solilocviul presupune un destinatar „extratextual" şi provoacă discontinuitatea dialogului, prin întreruperea, de obicei apreciabilă, a acestuia ; face excepţie solilocviul plasat în deschiderea unei piese, care realizează tranziţia către comunicarea dialogată. Recursul la solilocviul inaugural reprezintă una dintre particularităţile importante ale tehnicii de compoziţie dramatică în texte din prima jumătate a secolului al XIX-lea (Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, C. Bălăcescu, V. Alecsandri) ; în a doua jumătate a secolului, utilizarea procedeului este în vizibil regres (I. L. Caragiale, I. Slavici), iar mai tîrziu, la anumiţi autori interbelici, se constată renunţarea totală la tehnica în discuţie (N. D. Cocea, Gib Mihăescu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, V. I. Popa, M. Sebastian, G. M. Zamfirescu). Redescoperirea şi revalorificarea acestui tip de solilocviu caracterizează însă dramaturgia contemporană (I. Băieşu, P. Everac, H. Lovinescu, Marin Sorescu).

Solilocviul, cu precădere cel cu funcţie inaugurală a piesei sau a actului, este — frecvent — o structură narativă [8] şi conţine relatarea rezumativă a unor evenimente anterioare ; în acest mod, în pofida dimensiunilor (relativ) ample, el devine un procedeu eficient de introducere a cititorului sau a spectatorului în conflictul dramatic.

Deşi solilocviul are destinatar prezent, compoziţia sa internă evidenţiază, adeseori, un caracter adresativ, eventual o structură dialogală, ceea ce determină constituirea „monologului dialogizat". Ca element de compoziţie a monologului, dialogul sau numai tentativa de dialog, reprezentată de o intervenţie adresată la persoana a II-a, dar lipsită de replică, apare în diverse variante, delimitate în funcţie de statutul „interlocutorului" : real sau imaginar, identic cu locutorul sau distinct de acesta. În interiorul solilocviului, vom regăsi deci :

— *reproducerea unui dialog propriu-zis, anterior ;* procedeul poate fi atît un element incidental, cît şi o modalitate fundamentală de construcţie a solilocviului, substituind nararea unui eveniment trecut. În dramaturgia românească, tehnica este veche (apărea, de exemplu, la Gh. Asachi), dar utilizarea cea mai importantă a dialogului în monolog, pînă la eliminarea aproape integrală a celorlalte posibilităţi de reproducere a vorbirii, este inovaţia lui I. L. Caragiale.

> Spiridon (singur, intră din dreapta, făcîndu-şi o ţigară) : Măă ! al dracului român şi jupînul nostru ! [...] Ieri săptămîna, cînd s-a întors de la grădină cu cocoanele, m-a găsit deştept : *„Bravos, musiu Spiridoane ! zice, nu te-ai culcat pîn-acuma ; mîine dimineaţă jupînul săracul să deschiză prăvălia ; ai stat pîn-acuma să bei la tutun, ai ? — „Nu, jupîne, — zic — da dacă nu mi-e somn."* — *„Nu ţi-e somn, ai ? stăi că-ţi fac eu ţie poftă de culcat !"*... [...].
>
> (Caragiale, T, 35—36)

[8] „Monolog epic", în terminologia lui W. Kayser, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1979, p. 289.

— *autoadresarea (autodialogul)*[9] constă, de obicei, într-o replică izolată, formulată la persoana a II-a, pe care locutorul şi-o adresează şi şi-o asumă ; construcţia introduce în monolog o opoziţie gramaticală şi nu una reală, de persoană, fiind un element de contrast faţă de contextul mai amplu, la persoana I, uneori la persoana a III-a. La I. Slavici, într-o realizare inedită şi mai complicată a procedeului, fragmentul interpretabil ca autodialog nu mai apare în forma tradiţională a replicii (replicilor autoadresate), ci este compus din enunţuri în stil direct care formează lanţul : (auto)întrebare — răspuns — auto(întrebare). Deşi emiţătorul şi destinatarul coincid, gramatical sînt delimitaţi prin alternanţa persoanei a II-a (în întrebare) — persoana I (în răspuns) :

> Maica Floarea [...] Pe papuci nu voiesc să-mi dea bani ... şi Aniţa trebe să aibă papuci. Doamne !... *Da' ce vei face? Fac cum pot. Iacă... voi mai vinde v-o două măsuri de făriná. Ce vei face dară?* [...]
>
> (Slavici, T, 29)

— *dialogul fictiv*, de fapt de cele mai multe ori o replică izolată, presupune un partener care, în principiu, nu se mai confundă cu locutorul, aparţinînd fie unui plan real, fie unuia virtual. Alături de situaţia de adresare către un interlocutor fictiv neprecizat, solilocviul poate include secvenţe în stil direct, echivalente cu o replică de dialog, orientată către un partener real (în sensul că face parte din grupul de personaje ale textului), dar absent. În acest mod, fictivă devine numai relaţia de dialog ; ca organizare lingvistică, asemenea replici nu diferă însă de cele care compun un dialog propriu-zis.

> Ghiţă (singur) : *Uf ! iată-mă-s pe uscat !... A ! verişoară, îmi făgăduieşti o întîlnire ş-apoi mă-nchizi cu cheia ?... Poate că ai voit să mă cerci de-oi putea învinge toate împotrivirile, ca să ajung pănă la tine ?... Hei, dragă Anicuţă, cu Ghiţă Făurin nici dracu nu poate să se lupte...* Iată-mă-s scăpat dintr-o casă. Să videm acum de-oi pătrunde în cealaltă. [...]
>
> (Alecsandri, O, V, 183)

O subvariantă a solilocviului adresat, cu destinatar virtual, cu apariţii nu foarte frecvente şi, mai ales, limitate cronologic, este constituită de adresarea către public. Dacă, gramatical, nu există diferenţe faţă de varianta anterioară, din punctul de vedere al destinaţiei, construcţia relevă în mod *explicit* relaţia „text — receptor extratextual". Artificiul adresării către public şi al complicităţii cu acesta, caracteristic dramaturgilor din secolul trecut (C. Bălăcescu şi, în special, V. Alecsandri), este eliminat de autorii interbelici şi reintrodus, sporadic însă, în teatrul contemporan (A. Baranga, I. Băieşu, H. Lovinescu).

[9] Pentru noţiunile de „dialog fictiv" şi de „autodialog", vezi Iorgu Iordan, *Limba literară*, Craiova, Scrisul românesc, 1977, p. 224—227.

Frecvent, în limitele aceluiaşi solilocviu, sînt combinate diverse tipuri de adresare : replici de dialog reactualizat, dialog fictiv, cu destinatar (ne)precizat, autoadresări, invocaţii, adresări la persoana a II-a cu sens general.

Compoziţional, o utilizare particulară a solilocviului, bazată pe adaptarea unei formule consacrate în teatrul universal modern, dar inuzuală în dramaturgia românească, se constată la H. Lovinescu. Astfel, *Şi eu am fost în Arcadia* (1971) şi *Autobiografie* (1977), sînt construite prin tehnica „dedublării protagonistului", care este succesiv *narator* (comentator şi prezentator al piesei) şi *partener* în relaţia de dialog. Ca forme de comunicare, acestor ipostaze le corespund *monologul*, narativ-memorialistic, formulat la persoana I, şi *dialogul*. Faţă de structura tradiţională a textului dramatic, raportul monolog dialog se inversează. De obicei, solilocviul, mai ales în varianta sa narativă, comprimă şi suprimă reprezentarea scenică a evenimentelor şi, ca atare, substituie temporar dialogul ; în cazul de faţă, întregul text este, prin convenţie, un extins monolog-confesiune, în interiorul căruia, ca substitute ale sale, sînt introduse tranşe dialogate, de dimensiuni variabile. În plus, alternanţa procedeelor de compoziţie indică şi succesiunea a două planuri temporale distincte. Din punctul de vedere al momentului enunţării iniţiale, monologul aparţine prezentului, iar dialogul — trecutului. Gramatical, valorile temporale vor fi însă : *trecutul*, în rememorarea monologică, şi *prezentul*, în dialogul reactualizat. Dubla ipostază a protagonistului şi dubla perspectivă temporală determină compunerea unui tip special de intervenţie, în care se combină monologul şi replica de dialog.

> Hans [...] Nu te deranjez ? Iartă-mă, te rog pentru ora asta nepotrivită.
>
> Alex (către public) : *Adevărul era că surpriza şi plăcerea mă făcuseră să uit o clipă că prezenţa lui era al dracului de nepotrivită. În dormitor, Emi, care rămăsese după masă la mine, se îmbrăca şi se farda, pentru că-i promisesem s-o scot seara în oraş.* (Lui Hans.) Ce sînt prostiile astea, Hans ? Iartă-mă numai o clipă. (Către spectatori :) *Vroiam s-o conving pe Emi să iasă pe scara de serviciu.* [...]
>
> (Lovinescu, T, I, 467)

Printr-un artificiu scenic, derivat din indicaţia de regie („Întuneric"), multe dintre aceste solilocvii pot fi interpretate ca forme de monolog interior, tip de comunicare nespecific şi extrem de rar în textul dramatic.

II. Monologul propriu-zis este adresat, „in præsentia", unui personaj sau unui grup de personaje, cu intenţia expresă de a fi receptat. Orientat către un destinatar „intratextual" prezent, monologul în diversele sale variante (discurs, declaraţie, expunere), presupune, teoretic, o structură adresativă, determinată de relaţia nemijlocită de comunicare cu receptorul. Din acest punct de vedere, între monolog şi o

replică amplă de dialog, similitudinea este, în principiu, perfectă și previzibilă.

Varianta fundamentală de monolog este *discursul*, ca specie oratorică. Asemenea exemple, relativ rare în proza dramatică românească și mai frecvente în teatrul în versuri, sînt interesante prin varietatea structurii compoziționale și a efectelor produse. Prezentarea prin amplificarea retorică a ideilor conduce la constituirea discursului-tiradă, cu apariții limitate la piesele de factură romantică, în special de evocare istorică (B. Delavrancea, V. Eftimiu, N. Iorga) sau în textele de tip clasic (I. L. Caragiale), dar în acest caz particular, cu o importantă modificare de registru, prin transformarea lui într-un procedeu comic [10].

La I. L. Caragiale, o reprezentare singulară a discursului, prin deformare comică, de tipul caricaturii, apare în două situații paralele. În intervenția lui Farfuridi (*O scrisoare pierdută*, act. III, sc. 1), comicul are ca sursă o dublă degradare a discursului ; construcția primei părți se bazează pe o abatere de la regulile genului, provocată de imixtiunea repetată a receptorului, care devine emițător. Prin întrerupere succesivă, monologul se transformă într-un „pseudo-dialog", antrenînd oratorul și personaje din categoria auditoriului. Inițial, monologul rămîne numai o intenție, indicată de apelul stereotip către auditoriu, reluat în forme asemănătoare („Dați-mi voie !", „Rog nu mă-ntrerupeți"). Restabilirea monologului impune un echilibru numai în ceea ce privește tipul de activitate verbală, dar este asociată cu o nouă formă de degradare a acestuia, determinată de perturbarea raporturilor logice și sintactice care organizează enunțurile. O tehnică parțial similară este aplicată și în construirea discursului lui Cațavencu (act. III, sc. 5).

Ca manifestare a elocinței unui personaj și în varianta sa cea mai elaborată, monologul reprezentat de discursul retoric — în registru grav, fără intenție sau efecte comice — apare în dramele istorice ale lui B. Delavrancea și ale lui Camil Petrescu (vezi, de ex., *Danton*, act. II, tabloul 5, sc. 4 ; tabloul 6, sc. 4 ; act. III, tabloul X).

*

Aparté-ul și monologul, forme de compoziție și de comunicare specific teatrale, sînt elemente care substituie temporar comunicarea dialogată, instituind alte tipuri de raporturi în cadrul relației *emițător — receptor*.

Ca organizare lingvistică, atît aparté-ul, cît și monologul pot avea caracteristici lexico-gramaticale similare cu ale replicii de dialog. Monologul dramatic relevă frecvent tendința accentuată către construcția de tip *adresativ* ; interesantă și importantă este nu autoadresarea din solilocviu și nici adresarea către „auditoriu" din discurs, ci situația de

[10] Despre pastișa-parodie în monologurile lui I. L. Caragiale, vezi Șt. Munteanu, *Stilurile limbii în pastișa lui I. L. Caragiale*, în *Orizont*, XVII (1966), p. 72—80 ; pentru monologul parodiat, ca manifestare a antiretorismului, vezi M. Mancaș, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXIX (1978), 5, p. 563—567.

adresare către un partener fictiv sau real, dar absent, inclusă frecvent în solilocvii.

Diacronic, cele două procedee au o evoluție parțial similară. În secolul al XIX-lea, prin utilizare frecventă, deopotrivă în drame sau în comedii, ele sînt elemente compoziționale stabile și importante ale textului dramatic. Pentru secolul al XX-lea, o apreciere globală nu mai este posibilă ; la această dată (exceptîndu-l pe B. Delavrancea), aparté-ul devenise un procedeu învechit care, spre deosebire de monolog, nu va mai fi „reabilitat" în etapele ulterioare de evoluție a dramaturgiei românești. Eliminarea monologului, convenție a teatrului realist, este contracarată de menținerea lui în teatrul poetic și de idei sau de tip romantic.

ABREVIERI

Alecsandri, O, V, VI = V. Alecsandri, *Opere*, V, VI. *Teatru*, București, Editura Minerva, 1977 ; 1979.

Baranga, T = Aurel Baranga, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1973.

Bălăcescu, BE = Costache Bălăcescu, *O bună educație*, în *Primii noștri dramaturgi*, ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu, București, E.S.P.L.A., [1956], p. 123—173.

Blaga, T = Lucian Blaga, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1971.

Caragiale, T = I. L. Caragiale, *Teatru*, București, Editura Eminescu, 1971.

Delavrancea, O, IV = Barbu Delavrancea, *Opere*, 4, București, E.P.L., 1967.

Eftimiu, O, IV = Victor Eftimiu, *Opere*, 4, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1972.

Lovinescu, T, 1 = Horia Lovinescu, *Teatru*, I, București, Editura Eminescu, 1978.

Mihăescu, T = Gib I. Mihăescu, *Teatru*, Cluj, Editura Dacia, 1973.

Mușatescu, T = Tudor Mușatescu, *Teatru*, București, E.P.L., 1963.

Negruzzi, MB = Constantin Negruzzi, *Muza de la Burdujăni*, în *Primii noștri dramaturgi*, București, E.S.P.L.A., [1956], p. 471—494.

Camil Petrescu, T, I = Camil Petrescu, *Teatru*, I, București, Editura Albatros, colecția Lyceum, [1973].

Sebastian, OA, I = M. Sebastian, *Opere alese*, I. *Teatru. Cronici dramatice*, București, E.P.L., 1962.

Slavici, T = I. Slavici, *Teatru*, [București], E.P.L., 1963.

Zamfirescu, T = George Mihail Zamfirescu, *Teatru*, [București], E.S.P.L.A., [1957].

Vizavi de...

VALERIA GUȚU ROMALO

Diversificarea mijloacelor prepoziționale utilizate în exprimarea raporturilor sintactice reprezintă o particularitate a limbii române contemporane. O înțelegere mai nuanțată a raporturilor dintre fenomene [1] și necesitatea de a le exprima cu claritate conduc la lărgirea inventarului de prepoziții și grupări prepoziționale [2].

Procesul de clarificare a organizării sintactice a enunțului afectează în primul rînd prepozițiile cu largă funcționalitate, de obicei cuvinte aparținînd fondului vechi al limbii. Întrebuințarea acestora tinde să se restrîngă prin extinderea în locul lor, în exprimarea anumitor valori, a unor elemente de relație cu specializare mai strictă. Fenomenul poate fi ilustrat, de pildă, prin evoluția lui *de*, prepoziție moștenită din latină și caracterizată printr-un larg polisemantism [3]: înlocuirea lui *de* prin *despre* (în contexte ca *Vorbește despre voi*), extinderea, în ultimele decenii, a grupării *de către* în construcția complementului de agent [4] (*Propunerea a fost discutată de către participanți*, de exemplu) contribuie la dezambiguizarea relațiilor sintactice, prin utilizarea în exprimarea lor a unor elemente de relație cu funcții sintactice mai limitate. O reinterpretare [5], de data aceasta în sensul concretizării raporturilor sintactice, explică înlocuirea prepoziției *de* prin *din* sau *cu* în interiorul grupului nominal (comp. *mănuși de* și *mănuși din piele*, *pahar de* și *pahar cu apă* etc.).

Diversificarea mijloacelor de exprimare a relațiilor sintactice se realizează și prin formarea sau introducerea unor unități prepoziționale noi, prin atragerea în categoria elementelor de relație a unor cuvinte sau grupări reprezentînd alte părți de vorbire. Concludentă este sub acest aspect prezentarea din gramatica academică [6] unde, între elementele care „tind" să devină prepoziții sau locuțiuni prepoziționale, se menționează *asemănător cu*, *conform cu*, *contrar*, *privitor la*, la care se pot adăuga *din cauză de*, *plus de* [7], *relativ la*, *sub aspectul*, *din punct de vedere* și altele.

---

[1] Vezi Iorgu Iordan, *Limba română actuală. O gramatică a greșelilor*, Ediția a II-a, 1947, p. 381, 389.

[2] Vezi G. Ciompec, C. Dominte, V. Guțu Romalo, Cl. Mîrza, E. Vasiliu, *Limba română contemporană*, I, 1974, p. 302.

[3] Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, 1967, p. 280.

[4] Cf. P. Diaconescu, *Exprimarea complementului de agent în limba română*, în *Limba română*, VIII, 1959, nr. 2, p. 11 și urm.

[5] Iorgu Iordan, *op. cit.*, p. 388.

[6] Academia Republicii Populare Române, *Gramatica limbii române*, Ediția a II-a, 1963, vol. I, p. 323.

[7] M. Avram, *Prepoziții neologice în limba română contemporană*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXIV, 1973, nr. 3, p. 242.

Utilizarea elementelor de acest fel cu valoare prepoziţională se datoreşte adeseori unor modele străine. Sub influenţa altor limbi pătrund sau se calchiază construcţii, care, din necesitatea de a reda nuanţe noi sau ca efect al modei, cunosc la un moment dat o largă întrebuinţare. Unele se dovedesc utile şi sînt cu timpul acceptate de normele limbii literare, altele însă, după un moment de vogă, sînt abandonate.

În ultimii ani se bucură de o favoare deosebită în rîndul unei largi categorii de vorbitori gruparea *vizavi de*, al cărei punct de plecare îl reprezintă adverbul *vizavi* (care poate fi întîlnit şi cu forma grafică *vis-à-vis*, păstrînd ortografia franceză), atestat în dicţionarele noastre din sec. al XIX-lea şi glosat prin „peste drum, faţă în faţă“ [8]. Gruparea *vizavi de* este înregistrată de *Dicţionarul limbii române contemporane* (1955—1958) la V. Alecsandri *(Se va bucura de o independenţă absolută v i z a v i d e celelalte direcţii române şi străine)*. Avînd în vedere atestările, este foarte probabil ca atît adverbul, cît şi gruparea prepoziţională să fie împrumutate ca atare din franceză, unde sînt înregistrate foarte devreme [9]. Spre deosebire de adverb, care, fără a fi prea frecvent, a fost cunoscut şi folosit continuu, gruparea *vizavi de*, cu excepţia situaţiei cînd implică ideea de „situare în spaţiu“, proprie adverbului (cf. *Locuia vizavi de Cişmigiu.)*, pare a fi avut o utilizare oarecum sporadică.

Uzul din ultimii ani reactualizează sensul „faţă de“ menţionat de unele dicţionare ale limbii române, de obicei fără exemple (excepţie face atestarea din Alecsandri menţionată mai înainte). Cu această valoare proliferează în limba actuală atît în exprimarea orală (ca în : *Ceea ce dovedeşte interesul dvs v i z a v i d e această problemă*, TV 25 VI 1979, *Ce observaţii critice aveţi v i z a v i d e noul produs ?* TV 8 X 1979, *cinstea omului v i z a v i d e societate*, Radio 7 I 1980), cît şi, mai rar, în scris (cf. *conştienţi de răspunderea ce o purtăm v i s - à - v i s d e realizările şi nerealizările colegilor noştri*, în *România literară*, 1980, nr. 5, 16/2), concurînd pe *faţă de*, locuţiune prepoziţională, a cărei folosire ar fi dat formulărilor de mai sus un aspect mai firesc, mai puţin pretenţios, fără a le întuneca claritatea. Încă mai supărătoare este prezenţa lui *vizavi de* introducînd complementul verbului *a spune* ca în : *Titu Maiorescu spunea v i z a v i d e această problemă...* (discuţie la o inspecţie de grad, 6 III 1979) sau *Ce spuneţi v i z a v i d e această instalaţie ?* (interviu TV 29 XII 1979).

Frecvenţa grupării *vizavi de* în limba actuală şi utilizarea ei în contexte din ce în ce mai diferite este o modă în extinderea căreia un rol îl au diversele forme de mass-media. Punctul de plecare îl poate reprezenta modelul francez [10].

---

[8] *Faţă în faţă* traduce literal fr. *vis-à-vis*.

[9] Dicţionarul *Le Petit Robert* (1968) indică secolul al XII-lea pentru adverb, secolul al XV-lea pentru locuţiunea prepoziţională.

[10] *Le Petit Robert* înregistrează ca exemple de „folosire criticată“ : *Une attitude haineuse... vis-à-vis des autres, Tu es vis-à-vis de la guerre comme sont les chrétiens devant la mort.*

Teatrul publicului sau publicul teatrului?

Spre o sociologie a comunicării teatrale în epoca pașoptistă

PAUL CORNEA

I. Orice operă de artă își găsește rațiunea de a fi în contactul cu publicul, de a cărui adeziune ori refuz atîrnă, în ultimă instanță, împlinirea rostului ei comunicativ. Dar dependența teatrului de numărul și statutul socio-cultural al spectatorilor e cu mult mai nemijlocită și se traduce prin consecințe cu mult mai drastice asupra procesului de creație decît dependența autorului de romane, poezii ori eseuri de cititorii respectivi. De ce se întîmplă așa e lesne de explicat, deși adesea — după cum bine știm — tocmai motivările evidente și bătătoare la ochi sînt ignorate ori, cel puțin, nebăgate în seamă.

În primul rînd, teatrul implică *interacțiunea „in præsentia" a actorilor și publicului.* El nu e literatură (deși textul dramatic dispune de o autonomie relativă), ci spectacol (punere în scenă a textului, reprezentare), ceea ce-l subordonează altor „reguli ale jocului".

O a doua caracteristică de bază a teatrului o constituie *supradeterminarea semantică.* În adevăr, imaginea scenică se constituie, ca în cazul cinematografului și televiziunii, din semnificanți aparținînd unor serii (limbaje) diverse : vorbire, mimică, gestică, decor, costumație, muzică. Dar spre deosebire de imaginea înregistrată pe peliculă, care e iremediabilă, imaginea teatrală e fiabilă, ea atîrnă de imponderabilul inspirației și de dispoziția de joc a trupei (variabile de la spectacol la spectacol), ca și de caracterul colectiv și reactiv al receptării (simpatia, indiferența sau ostilitatea publicului influențează calitatea performării).

În fine, aspect nu mai puțin important decît celelalte, creația teatrală presupune *investiții materiale* (sală, recuzită, accesorii, protagoniști etc.) fiind, ca atare, mult mai subordonată factorului economic decît creația literară. În plus, dacă televiziunea și cinematografia (care și ele reclamă costuri ridicate de fabricație) își vînd produsele relativ ieftin, deoarece contează pe un număr mare de consumatori, teatrul e obligat, datorită limitării locurilor, să vîndă biletele cu prețuri mai puțin accesibile [1]. Aceasta înseamnă că din cauza cheltuielilor de montare și

[1] Existența unei subvenții guvernamentale — acordată de regulă, teatrelor naționale și teatrelor de operă — atenuează fenomenul. Pe de altă parte, spre a nu închide accesul teatrului oamenilor cu venituri modeste, se practică tarife compensatorii : biletele ieftine la galerie sînt susținute de biletele scumpe din primele staluri și loji.

a dificultății de a le amortiza, teatrul — sub ipostaza lui instituționalizată și profesională — depinde de clasa dominantă a societății, de sprijinul unei clientele constante, relativ înstărite.

Aceste cîteva particularități (asupra cărora ar fi încă multe lucruri de spus, dar mă rezum la esențial și le enunț în fugă) condiționează relațiile teatrului cu publicul și nu e greu de văzut în ce fel. Mai întîi, caracterul „hic et nunc" al performării îi conferă spectacolului o puternică intensitate emoțională, o acuitate perceptivă imediată : spre deosebire de cititorul unui roman, care-și închipuie personajele și le însoțește în gînd, spectatorul de teatru trăiește efectiv ceea ce se întîmplă pe scenă, din jilțul instalat în obscuritatea sălii, în calitate de martor privilegiat și chiar de participant la evenimente. Spre a-și face cunoscută opinia, el nu are la dispoziție decît un cod intelectualmente sărac de răspunsuri ritualizate (aplauze, fluierături, bisări). Și totuși, semnele de aprobare ori dezaprobare, îndeosebi felul de a urmări ce se petrece pe scenă, prezența mută, dar elocventă prin modulările tăcerii, murmurele, jocul expresiv al fizionomiilor etc., se răsfrîng asupra jocului actorilor, făcînd direct sesizabil succesul (ori eșecul). Romancierul întîmpinat cu o cronică nefavorabilă poate spera în alta binevoitoare, și în orice caz trebuie să aștepte luni de zile înainte de a ști dacă a izbutit sau nu ; în schimb, autorul dramatic își măsoară de obicei performanța la premieră. „De la prima replică — scrie Valeriu Râpeanu — piesa de teatru se adresează unui *număr* de oameni care recepționează împreună semnalele transmise de pe scenă. Că pot reacționa la intensități deosebite, că uneori (rar, ce-i drept) chiar într-un dezacord total, dar evenimentul se petrece în cadrul unei colectivități și aceasta chiar de la începutul receptării lui. Astfel structura și compoziția publicului joacă un rol fundamental în evoluția dramaturgiei și a artei spectacolului" [2].

Mai importantă e o altă consecință. Datorită coeficientului de risc mai important decît în alte sectoare de artă și imperativelor economice care-i guvernează existența, teatrul cunoaște o veritabilă goană după succes. Însă dependența de gustul și aspirațiile unui public recrutat în genere din păturile de sus ale societății poate avea grave repercusiuni asupra alegerii repertoriului și caracterului montărilor, deci în genere asupra nivelului artistic al spectacolelor. Nu spun nimic nou afirmînd că „succesul" (audiența publică) nu coincide totdeauna cu „valoarea" (calitatea estetică a operei), că uneori cele două ipostaze se opun, dacă nu cumva se află într-un raport invers proporțional [3].

În toate epocile, teatrul s-a supus în mult mai mare măsură decît literatura injoncțiunilor a ceea ce numim „comandă socială" și și-a menajat un „modus vivendi" cu puterea. În iarmaroacele și pietele tîr-

[2] Valeriu Râpeanu, *O antologie a dramaturgiei românești, 1944—1977. Teatrul de inspirație contemporană*. Antologie, studiu introductiv și aparat critic de..., vol. I, București, 1978, p. 13.

[3] Vezi studiul nostru, *Contribuție la o teorie sociologică a succesului literar*, în *De gustibus disputandum*, București, 1972, p. 101—102.

gurilor medievale, jocul comedienilor ambulanți, cu farsele și personajele lor tipizate, răspundea setei de epic, jovialității vulgare și spiritului de batjocură al maselor populare. La curtea Regelui Soare, nevoia de ierarhie și ordine a publicului aristocratic a impus tematica eroică și stilul gravității solemne. În secolul al XIX-lea publicul burghez a beneficiat de divertismentul bulevardier și teatrul liric, oferindu-și mirajele unei evaziuni deculpabilizate și, în același timp, fastul, buna conștiință a reușitei sociale (loc în lojă, vestimentație elegantă, auto-etalarea „standing"-ului dobîndit etc.).

Fără îndoială, relația dintre teatru și public nu e univocă. Ea nu se săvîrșește numai prin adaptarea repertoriului și stilului de joc la cerințele, de altfel difuze și inexplicitate „ante festum", ale spectatorilor, ci și prin adaptarea acestora la exigențele scenei. Marx spunea cu deplină îndreptățire : „Obiectul de artă și asemenea lui orice alt produs creează un public care înțelege arta și e capabil să aprecieze frumosul. Producția produce, așadar, nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect" [4].

Dialectica dintre ceea ce publicul așteaptă și ceea ce teatrul îi propune, dintre ce am numit în titlul acestui articol „teatrul publicului" și „publicul teatrului", e nu numai o chestiune de sociologie culturală — cum mulți ar putea crede — ci și una de istorie literară propriu-zisă, deoarece ea condiționează însăși evoluția artei dramatice. O voi dovedi luînd drept exemplu teatrul pașoptist.

II. Raporturile teatrului cu publicul în epoca pașoptistă sînt condiționate de amplul proces al „instituționalizării", care se extinde asupra tuturor domeniilor culturii, de la învățămînt la gazetărie, de la producția literară la arta dramatică. Trecerea de la formațiile de diletanți, pline de bunăvoință și zel, dar lipsite de pregătire, efemere, hărțuite de greutăți insurmontabile, la o activitate profesională, statornică, orînduită de reguli precise, a fost lungă și anevoioasă. Peripețiile acestui itinerar, străbătut în cîteva decenii, de la faimoasa reprezentație a lui Asachi, din decembrie 1816, cu *Mirtil și Hloe*, pînă prin ajunul Unirii, le-au relatat mulți istoriografi ai teatrului, începînd cu T. T. Burada și D. C. Ollănescu și încheind cu I. Massof și colaboratorii recentului tratat academic. Nu am intenția să revin aci asupra lucrurilor știute, nici să folosesc informația abundentă de care dispunem în vederea unui studiu de proporții asupra publicului teatral din epoca pașoptistă și a impactului său în dezvoltarea scenei naționale. Mă voi rezuma să schițez contururile unei cercetări care ar putea constitui într-o zi — și sper ca ea să vină cît mai curînd — obiectul unei frumoase teze de doctorat.

E poate cazul să încep afirmînd că nașterea instituției teatrale la noi în primele decenii ale secolului al XIX-lea n-are nimic a face cu existența manifestărilor spectaculare de tip folcloric — tot atît de vechi ca și civilizația poporului român —, nici cu reprezentațiile de curte,

[4] Marx-Engels, *Despre artă și literatură*, București, 1953, p. 63.

din ce în ce mai des semnalate cu cît avansăm spre secolul al XVIII-lea. Teatrul, în înțelesul curent al termenului, apare ca o expresie necesară a vastei și rapidei mișcări spre modernizare pe care societatea românească a trăit-o în epoca pașoptistă, ca urmare a dezvoltării relațiilor de piață, a desprinderii treptate de sub tutela otomană și a deschiderii căilor de acces comerciale și intelectuale spre Europa.

În mod nemijlocit, la temelia organizării teatrului (în sensul actual al cuvîntului) a stat hotărîrea cărturarilor patrioți, în frunte cu Asachi, Heliade, Iancu Văcărescu, de a introduce și a permanentiza o ramură de activitate pe care o considerau de o enormă importanță în asanarea morală a societății și în formarea conștiinței naționale. Se neglijează de obicei, însă, un alt factor, totuși de mare însemnătate : existența unei „cereri" în rîndurile clasei dominante, destul de presantă dacă e să judecăm după audiența înregistrată constant de artiștii străini la București și Iași, chiar dacă veneau cu trupe improvizate, de calitate dubioasă, și indiferent de tipul spectacolului oferit (teatru liric italian, melodrame și comedii jucate de trupe franceze ori germane, scamatoriile unui prestidigitator ca Bosco, ori concertele unui virtuos de talia lui Liszt). Scăpată de nesiguranța și arbitrarul domniilor fanariote, de plaga războaielor pustiitoare desfășurate pe teritoriul nostru, contînd, după instaurarea domniilor pămîntene și după pacea de la Adrianopole (1829), pe o perioadă de calm și prosperitate, boierimea anilor 1830 era dornică de divertisment, voia să se bucure de toate binefacerile mondenității europene. Teatrul constituia, în acest sens, nu numai ocazia unei petreceri agreabile a timpului, învestită cu o aură de prestigiu, ci și un loc de întîlnire, o arenă a exhibiției sociale, unde cucoanele puteau să-și etaleze giuvaericalele și toaletele aduse de la Viena ori Paris, iar boierii, de-abia scăpați de anteriu și giubea, aveau putința să vadă, mai ales să se arate cu ifosele și ighemonicon ul lor.

Fără îndoială, dacă-i interogăm pe principalii artizani ai mișcării culturale, pe Asachi, Heliade, Alecsandri, sau pe oricare altul, nu vom afla nimic sau aproape nimic de rolul acesta monden și ostentatoriu al teatrului. Ei ne vorbesc mereu și mereu de educație și instruire, de stîrpirea prejudecăților și cultivarea patriotismului. „Teatrul în limba națională — scria Heliade, în 1836 — cîrmuit de un duh metodic poate aduna toate clasele de orășeni și, prin bucățile sale potrivite pe înțelesul norodului, familiarizează iară pe toți pe nesimțite cu istoria națiilor, recomandă virtutea și războiește viținl, aduce în rîs obiceiurile ruginite și bătrîne și insuflă gust pentru ale veacului." [5] Alecsandri declara, la rîndu-i, în 1854 : „Menirea sa [a teatrului — n.n.] este de a lovi în relele obiceiuri care fac pată în societate și de a pune în iveală faptele strălucite a istoriei patriei și simțirile cele mai nobile ale omenirii. El este chemat totodată a fi un mijloc sigur de dezvoltare a lite-

[5] Ion Eliade Rădulescu, *Scrieri politice, sociale și lingvistice*, Ediție îngrijită de George Baiculescu, Craiova, Scrisul românesc, f. a., p. 53.

raturii și de prefacere a năravurilor." [6] Firește, pentru un Alecsandri, un Heliade, un Bolliac ori un C. A. Rosetti — exponenți ai cauzei naționale și pedagogi ai „luminării" — scena era o tribună, teatrul un mijloc de luptă ; nimic mai natural decît ca ei să pună în evidență și să-i sublinieze rosturile militante. Trecerea pe planul al doilea a laturii recreativ-distractive și omiterea (probabil intenționată) a rolului său de „rendez-vous elitar" nu înseamnă însă că nu îndeplinea și aceste funcții.

Observația s-a făcut de mult. Lope de Vega scria în prologul celui de-al șaselea volum al comediilor : „Mulți merg la teatru mai degrabă ca să fie văzuți decît ca să asculte". Lessing în *Hamburgische Dramaturgie* observa la rîndu-i : „În general se frecventează teatrul din curiozitate, de modă, din plictiseală, pentru rațiuni mondene, ca să fii văzut și să vezi lumea".

Analize recente au demonstrat că în secolul al XIX-lea, în parte și în zilele noastre, teatrul, ca ramură a „culturii culte" — cum se exprimă Edgar Morin — și loc al paradei ostentatorii, a constituit și constituie un loc privilegiat de reflectare a ierarhiilor sociale, cu concurența din sînul lor, un semn de distincție, de apartenență la o categorie de prestigiu (și în acest sens, spectatorul „consumă" nu atît obiectul însuși, ci semnul pe care-l reprezintă [7]. Dar iată o mărturie a unui călător străin atestînd foarte limpede existența fenomenului la noi, în Iașii anului 1840 : „Aici teatrul servește — remarcă dr. Ig. Weinberg — mai mult ca loc de întîlnire cu cunoscuții sau la expunerea unei noi toalete briliante, sau pentru a face s-alerge ca un foc din loje în loje anecdotele galante, și la nevoie să se arunce în parter și în multe exemplare poezii satirice scandaloase. În timpul jocului, în loji se vorbește neîntrerupt ; numai cîteodată s-aude cîte un rîs, cînd actorul recitează vreo frază care «bate-n echivoc sau în frivol»..." [8] Observînd că publicul „înalt, cult și bogat" al Capitalei prefera, în stagiunea 1859—1860, opera italiană „rău alcătuită, rău administrată și mai rău corespunzătoare așteptărilor sale" Teatrului Național, aflat atunci sub conducerea luminată a lui C. A. Rosetti, D. C. Ollănescu nota în cunoscuta sa monografie : „Nu era deci trebuința unui spectacol înălțător, bine chibzuit, artistic, care o atrăgea la teatru, ci îmboldirea unui obicei, care prefăcea sala teatrului în salon de primire, unde convorbirile aveau mai mare atragere și doamnele mai multe grații decît muzica și artiștii de pe scenă" [9].

Ar fi fost, desigur, anormal ca o boierime ca a noastră, ahtiată de cheltuieli somptuare, deprinsă din epoca de declin a fanariotismu-

[6] T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Ediție și studiu introductiv de I. C. Chițimia, București, Editura Minerva, 1975, p. 382.

[7] Richard Demarcy, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, 10/18, Paris, 1973, p. 174—225.

[8] Dr. Ig. Weinberg, *Iașii în vara anului 1840*, trad. G. Bogdan-Duică, în *Convorbiri literare*, 1926, p. 650.

[9] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Partea II. Extras din *Analele Academiei Române*, seria a II-a, tom. XX, Memoriile Secțiunii literare. București, 1898, p. 45.

lui să caute în pompa exterioară o compensație — ori, cum spun psihanaliștii,o „satisfacție de substituire" pentru umilințele și insecuritatea traiului zilnic — să nu-și ofere pe lîngă spectacole de teatru și teatrul ca spectacol. Aceasta și explică faptul remarcabil, greu de lămurit altminteri, că cele două edificii reprezentative, destinate să adăpostească teatrele naționale din Iași și București, se vor înălța timpuriu, în raport cu stadiul general al dezvoltării culturale, fiind inaugurate la 1846 și, respectiv, 1852. Prioritatea sălilor de spectacol asupra altor clădiri de interes public (o rezidență guvernamentală, universitatea, un spital) vorbește de la sine. În plus, amenajarea lor în stilul „à l'italienne", „cu un parter amfiteatral, cungiurat cu trei rînduri de loje și cununat cu o galerie și o stemă întinsă" — după descrierea *Albinei românești* — cu „toate foteile și băncile [...] acoperite cu catifea stacoșie" și un lustru imens „de o nouă invenție" care „răspîndește o masă de lumină [...] fără a jigni ochii" [10], le instituia ca locuri ale celebrării și fastului, corespunzătoare nevoilor de protocol ale noii protipendade.

Desigur, publicul pașoptist nu era alcătuit în întregimea lui din boierime, totuși preponderența caracterului aristocratic, cel puțin pînă la Unire, e evidentă. O atestă dominarea pieții teatrale de către trupele străine : franceze, germane, italiene (care acopereau între 2/3 și 3/4 din numărul total al spectacolelor date), prețul prohibitiv al biletelor, comentariile gazetelor etc. De pe la 1840 înainte, odată cu accelerarea cursului dezvoltării economice, cu formarea birocrației regulamentare și apariția într-un număr tot mai însemnat a profesiunilor libere, teatrele au început să se deschidă tot mai mult păturilor burgheze. Eterogeneizarea aceasta progresivă nu determină însă o schimbare sensibilă de predilecții și atmosferă întrucît nobilimea însăși, îndeosebi cea mijlocie și mică, se afla de mult într-un proces de înburghezire, fasonat de modele occidentale, pe planul stilului de viață și al marilor opțiuni culturale. Bolliac observa cu satisfacția unui democrat la inaugurarea Teatrului cel Mare (31 decembrie 1852), proiectat de Heft cu 500, dar apoi mărit la 1000 locuri, că „dama de rang înalt cu fruntea scînteind de briliante" se afla alături de „modesta burgheză în bonetă de tulpan alb și rochia simplă de muselin" [11]. Dar „modestia" vestimentară nu o scotea pe cea din urmă din categoria privilegiaților.

De fapt, ceea ce i-a lipsit publicului teatral pînă pe la 1850—1855 era tocmai elementul popular. Teatrul nu e vizitat de „poporul de gios" — constata în 1847 *Albina românească* — el „are a fi o școală practică, cu țintire a informa gustul clasei mai alese de public" [12]. De-abia în 1859, după Unire, sub directoratul lui Millo, teatrul din București începe să se sprijine „pe publicul mărunt care plătește puțin, dar vine mereu", în vreme ce „nobilimea" se pasiona de Opera ita-

[10] *Albina românească*, nr. 52, din 28 decembrie 1846.
[11] Apud I. Massof, *Teatrul românesc. Privire istorică*, București, 1961, p. 414.
[12] *Albina românească*, nr. 19, din 6 martie 1847.

liană [13]. Descriind spectacolul de la 30 august 1837 la București, cu vodevilul lui Heliade *Sărbătoare cîmpenească*, în prezența domnitorului, *Curierul românesc* scria : „Toată boierimea și toți consulii erau invitați. Lojile și parterul străluceau de cea mai mare podoabă a diamantelor și aurului gătelei cucoanelor și uniformelor slujbașilor. Cum s-a arătat Măria Sa în lojă, tot poporul a început să bată din palme și în sunetul muzicii toți strigau : Să trăiască Măria Sa" [14]. E evident că utilizarea termenului „popor" în rîndurile de mai sus e un „lapsus calami" ori un eufemism, explicabil poate prin opoziția prinț/supuși ; în orice caz, explicitarea noțiunii („diamantele", „aurul gătelei cucoanelor și uniformelor") nu lasă nici o îndoială asupra sensului elitar pe care i-l atribuie redactorul. Dar chiar în 1859 slaba frecventare a teatrului din București era pusă pe seama boierilor, ca și cum n-ar fi existat un „alt" public, în stare să asiste la spectacole. La prima reprezentație cu *Martirii inimei* sala era pe jumătate goală — constata un redactor al *Românului*. De ce ? Fiindcă „foștii boieri protipendiști nu vin la teatru. D. Cantacuzino (tatăl), Bengescu și alți cîțiva boieri mari, pe care îi vedem cu plăcere la mai multe piese naționale, sînt excepțiune ; cu cîteva flori nu se face vară" [15].

În ceea ce privește ordinul de mărime, e vădit că publicul permanent al epocii pașoptiste forma un micro-grup, atît de restrîns încît principala dificultate a teatrelor consta în numărul disproporționat de montări pe stagiune (mergînd pînă la 30—40 de piese), deoarece nici o premieră nu putea umple, de regulă, mai mult de 2—3 săli. Totuși, e de notat că la 1853 au putut funcționa în București, deși nu pe toată durata stagiunii, 4 trupe de teatru : română, franceză, germană, de operă italiană în 3 săli : Teatrul cel Mare, sala Bossel și vechea sală Momulo (Slătineanu). Nivelul de gust și exigență al acestor spectatori puțin numeroși nu era, desigur, nu putea să fie deloc ridicat. Tabloul zugrăvit de Alecsandri (deși cu 30 de ani ulterior momentului evocat, ceea ce duce probabil la unele exagerări involuntare) e confirmat, totuși, în liniile lui esențiale și de alte mărturii : „Publicul [...] nu are idee de condițiunile unui bun teatru și, ce e trist, el pare mai mult dispus a gusta farse grosolane sau drame apelpisite decît piese de înaltă comedie. Pentru el, un individ ce se strîmbă ca o maimuță, sau strănută lung, des și tare, e un actor de talent — deși nu-l numește actor, ci caraghios ; — asemenea el dă diplomă de artist, însă artist cu ducă-se pe pustii acelui ce, sub pretext de a fi dramatic, își zburlește părul vîlvoi, scrîșnește din dinți, geme, țipă, rage, se bate de pereți, se trîntește la pămînt și se zbuciumă ca un epileptic" [16].

Totuși, acuzările de nepricepere, frivolitate, lipsă de patriotism pe care le formulează uneori animatorii mișcării culturale trebuie interpretate cu prudență, ținînd seama de contextul momentului respectiv.

[13] I. Massof, *ibidem*, p. 447.
[14] *Curierul românesc*, nr. 34, din 7 septembrie 1837.
[15] *Românul*, nr. 116, din 20 octombrie 1859.
[16] V. Alecsandri, *Teatru*, București, 1875, vol. I, p. XI—XII.

Adesea ele sînt exagerate în rău (mai rar se întîmplă și invers !). Astfel, după preluarea direcției Teatrului din Iași, la 1840, Negruzzi, Kogălniceanu și Alecsandri s-au văzut siliți să amîne începerea celor 25 reprezentații românești la care se angajaseră prin contractul din 18 martie 1840. Motivîndu-și cererea de amînare, ei invocau într-o petiție către Secretariatul statului, datată 27 iulie 1840, pe lîngă lipsa de timp necesară pregătirii unei trupe naționale și dezafectarea publicului : „plăcerea de a vedea o scenă națională este atît de mică, încît nimene nu voiește a se abonarisi“ [17]. Strînși cu ușa și dezamăgiți de slabul ecou al strădaniilor lor, cei trei directori scriau probabil sub imperiul unei iritații lesne de înțeles. În realitate, cum aveau s-o constate în toamnă și cum o documentează, de altfel, diverse alte atestări, interesul pentru teatrul românesc a fost totdeauna viu, însă doar înlăuntrul unui nucleu politizat al boierimii mici și mijlocii.

III. Chiar și fără o analiză detaliată, faptele citate pînă acum — cu titlu de exemplu, fără intenție exhaustivă — sugerează coordonatele obiective între care se înscrie mișcarea teatrală pașoptistă ; dimensiunea, statutul social, nivelul de cultură și gust al publicului condiționează, în bună parte, caracterul repertoriului, modalitatea punerii în scenă, profilul traducerilor, orientarea dramaturgiei naționale. E vorba, desigur, numai de *o latură* a relațiilor dintre teatru și public ; cealaltă, de contracarare a tendințelor spontane, de remodelare a teatrului potrivit idealurilor civice și naționale ale momentului, nu face însă obiectul rîndurilor de față.

Unele efecte de retroacție ale împrejurărilor descrise sînt imediat perceptibile. De pildă, exiguitatea celor care vizionează spectacolele determină uzarea rapidă a premierelor și deasa schimbare a repertoriului. De-aci, pregătirea superficială și deficiențele artistice ale fiecărei reprezentanții în parte : roluri de-abia învățate (drept care sufleurul devine un personaj important al trupei), trecerea costumelor și accesoriilor de la o montare la alta, indiferent de caracterul lor (ceea ce provoacă anacronisme rizibile și discrepanțe stridente), improvizarea punerii în scenă, incoerența stilului de joc, gravele manipulări impuse textului dramatic (eliminarea unor episoade, intervertirea altora, adaosuri etc.). E vrednic de menționat un articol contemporan (apărut în *Zimbrul* din 1851) care întreprinde un examen lucid al situației, diagnosticînd exact cauza acestor neajunsuri : „În alte țări — spune autorul anonim — o piesă se poate reprezenta mai de multe ori fără întrerupere, avem exemple mai multe că o piesă s-au dat pe rînd de 50 de ori și mai mult, și teatrul au fost tot plin. Închipuiască-și fiecine ce ușurință pentru direcție cînd cu opt, nouă piese poate ține teatrul un an întreg ! Cît de bine se poate învăța acelea, cu cîtă înlesnire se pot pune pe scenă și cît de puțină cheltuială se face cu decorurile și costumurile. La noi, o piesă nu se poate da într-un an mai mult decît patru-cinci ori și dacă *Baba Hîrca* au avut norocirea a fi reprezentată

[17] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 182.

de 16 ori, aceasta este o raritate, o minune ce dovedește faima acestei piese, care a ajuns a se numi moșia autorului. O piesă mijlocie, pentru a se pune pe scenă, cere cel puțin opt zile de învățătură și cheltuieli însemnate, cu atît mai vîrtos o piesă mare și grea. De aice se poate înțelege greutatea de a varia reprezentațiile cu piese tot nouă" [18].

Natural, dificultatea de a monta piese complicate îi împingea pe impresari și directorii de teatru să se orienteze spre piese ușoare, fără probleme. Dar ceea ce îi stimula mai ales în această direcție era neta predilecție a publicului pentru divertisment. „Boierii — spunea consulul francez Duclos, în 1843 — n-ar putea trăi fără Scribe și Melesville", adăugînd — ceea ce nu e mai puțin revelator — că „se înșapătînau să nu tolereze la ei decît un teatru francez" [19]. În pofida apelurilor repetate ale unor cărturari (Barbu Catargiu, Heliade, Asachi) care militau pentru un repertoriu de înaltă ținută, moralizator și eroic, atît trupele străine (care dispuneau de posibilități mai mari de punere în scenă), cît și cele românești, silite să țină seama, înainte de toate, de preferințele publicului, favorizau farsa, comedia, vodevilul și melodrama [20]. În acest sens e caracteristic locul modest pe care-l ocupau clasicii. Shakespeare e practic necunoscut pînă la revoluție, Molière ține afișul numai în perioada Filarmonicii, cînd Heliade stabilea discreționar ce urma să se joace și să se traducă. Contemporanii — și nu doar Scribe și Melesville, ci toată pletora autorilor de bulevard — furnizau 90—95% din lucrările dramatice reprezentate la noi. Spre a se ține la curent cu ce era mai nou, conducătorii de trupe făceau în fiecare an, ori la doi ani o dată, pelerinajul la Paris — Meka mișcării teatrale a epocii — de unde se întorceau cu un vraf de piese de ultimă modă, a căror includere în repertoriu o anunțau cu lux de publicitate.

Caracterul la origine aristocratic al publicului, îmburghezit pe măsură ce ne apropiem de domnia lui Cuza, dar și dependența trupelor de oficialitate (care acorda subvenții și exercita un control strict cu ajutorul cenzurii), au avut darul să imprime teatrului o linie moderată sub raport politic (dacă nu apolitică) și conformistă sub raport moral. Cine își aruncă ochii pe titlurile sutelor de piese străine sau ale zecilor de piese originale reprezentate la noi în epoca pașoptistă înțelege imediat cît de puternică era presiunea spre destindere și amuzament. Un sondaj luînd ca punct de plecare „succesele" repertoriului (piesele reluate cel puțin de trei ori) ar demonstra, în același timp, cît de îngustă era libertatea de manevră a directorilor de trupă, obligați să caute linia de mijloc, să evite orice ar fi dat prepus de bănuială autorităților, extrem de suspicioase sub raport politic, ori unei clientele puțin dispuse să admită încălcarea etichetei și a normelor comportamentului public. Faptul că inofensiva piesă a lui Alecsandri, *Iașii în carnaval*, a fost gata-gata să fie oprită la premieră, dovedește nu numai lipsa de umor

[18] *Zimbrul*, nr. 84, din 14 mai 1851. Apud T. T. Burada, *op. cit.*, p. 329.
[19] Hurmuzachi, XVII, p. 171.
[20] Un A. M... scria în *Gazeta de Moldavia*, nr. 28, din 6 aprilie 1853: „Am dori ca Teatrul Național, lăsînd vodevilurile pentru un alt timp, să se ocupe mai serios cu dramile, pentru că așa cere însăși poziția noastră actuală".

a poliției — lucru care n-are de ce surprinde —, ci și larga definire a ceea ce cădea sub incidența represiunii. În acest sens, pățania actorului N. Luchian e și mai caracteristică : fiindcă îndrăznise să înlocuiască într-un spectacol o figură de contradans printr-una de cancan, „joc nemoralicesc și neiertat cu totul a se juca în public pe scenă“ [21], fusese osîndit de Secretariatul statului la un arest de 24 de ore.

Am mai spus-o, nu urmăresc aci să pun în valoare contribuția pașoptiștilor la îndreptarea neajunsurilor semnalate. Dar în încheierea acestor rînduri, o subliniere, fie și fugară, nu poate lipsi, pentru motivul că dezvoltarea artei dramatice românești e rezultatul unei duble adaptări : a teatrului la public — cum am văzut — dar nu mai puțin și a publicului la o anumită idee de teatru. Meritul cărturarilor patrioți de la 1848 e, în acest sens, imens. Ei s-au împotrivit cursului spontan spre facilitate și amuzament, străduindu-se tenace să apropie teatrul de nobila lui misiune de a da națiunii o conștiință mai înaltă de sine însăși, prin promovarea clasicilor universali, încurajarea dramei istorice, critica improvizației, diletantismului și prostului gust, combaterea prevalenței trupelor străine. Ca spirite pragmatice — căci spre norocul culturii noastre, Heliade, Alecsandri, Kogălniceanu, C. A. Rosetti, I. Ghica ș.c.l., n-au fost niște eruditi fără contact cu realitatea, ci niște militanți legați prin experiență proprie de destinul scenei românești — ei au știut să nu forțeze etapele, să emuleze fără să ridice ștacheta prea sus. Plecînd de la nivelul real al publicului și de la posibilitățile materiale existente, au recurs la „corecturi de traiectorie“ mai degrabă decît să planifice itinerarii noi și îndrăznețe, dar imposibil de străbătut. De aci sacrificiul veleităților de mare artă, consimțit fără regrete și refulări — cum o arată exemplul lui Alecsandri —, adoptarea unei strategii „prin învăluire“, utilizînd forme familiare publicului și agreate de el (comedia, vodevilul, melodrama), un limbaj scenic accesibil, un repertoriu pus în acord cu gustul celor ce plăteau biletele și totuși adaptat cu dibăcie sarcinilor educative ale momentului.

[21] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 236.

C. A. Rosetti — cronicar dramatic

ILIE-ȘTEFAN RĂDULESCU

Apreciat drept „cel mai înaintat dintre oamenii generației de la 1848" (G. Ibrăileanu), „sufletul revoluției" (G. Călinescu), „republican pînă la moarte" (N. Iorga), militant înflăcărat pentru Unire și Independență, pentru organizarea statului român modern, eminent patriot și om politic, C. A. Rosetti a fost, incontestabil, și unul dintre cei mai de seamă factori răspînditori de cultură și progres spritual ai veacului trecut.

C. A. Rosetti figurează, în cel de-al doilea volum al tratatului de *Istorie a literaturii române* [1], între principalii exponenți ai curentului național-popular al *Daciei literare* și beneficiază, datorită lui Marin Bucur, de o bogată descriere a biografiei și operei poetice, publicistice, pașoptiste și postpașoptiste. Ceea ce nedumerește, totuși, este notația extrem de lapidară, și nu mai puțin generală, prin care istoricul literar (autor și al unei lucrări monografice [2]) consemnează relația scriitorului cu teatrul : scurtul „popas cînd va fi director în stagiunea 1859/1860 al Teatrului Național, instituție pentru care va arăta interes, îndeosebi prin cronicile dramatice pe care le publică un timp [în anii 1857—1860, n.n.] în *Românul*..." [3]. Acest „scurt popas" riscă să fie înregistrat de cititor ca un element istoriografic anodin, accidental și să-l priveze pe C. A. Rosetti de recunoașterea ce merită să o aibă, în acest domeniu, din partea posterității.

Membru fondator al Școlii filarmonice și talentat elev-actor al acesteia (el „a reprezentat pe Egist, tiranul din tragedia *Orest*, cu o ferocie atît de naturală, încît a spăimîntat pe public...", zice Filimon în *Ciocoii vechi și noi*), fondator și secretar, în 1844, al Societății filodramatice și director, în stagiunea 1859—1860, al Teatrului Național (cu care prilej a înființat și o Școală filarmonică și dramatică), C. A. Rosetti pune, în perioada anilor 1857—1860, prin foiletoanele publicate în paginile *Românului* (scriind 26 de cronici, pe marginea a 18 spectacole teatrale), bazele criticii dramatice profesioniste, fiind unul dintre primii noștri cronicari dramatici moderni, înaintea lui N. Filimon.

---

[1] București, Editura Academiei R.S.R., 1968, p. 527—539.
[2] *C. A. Rosetti*, București, Editura Minerva, 1970.
[3] *Istoria literaturii române*, ed. cit., p. 530.

Dacă în perioada premergătoare revoluției pașoptiste, în publicistica Țărilor Române critica dramatică — aflată la începuturile ei, odată cu teatrul — a beneficiat de sprijinul unor scriitori ca I. Văcărescu, D. Golescu, I. Heliade Rădulescu, Gh. Asachi, G. Barițiu, C. Bolliac ș.a., ale căror idei au contribuit, în această epocă, la constituirea unui spirit critic, efect al luptei pentru dezvoltarea teatrului național, „un mijloc dintre cele mai eficiente de promovare a valorilor pozitive de conduită și moralitate, de educație estetică și de perfecționare a limbii“ [4], în anii de după 1848 teatrul din Țara Românească a fost practic lipsit de o îndrumare critică. În stagiunea 1851—1852, ne informează D. C. Ollănescu, „marile probleme artistice, ființa și cerințele pururea covîrșitoare ale criticii nu turburau încă patriarhalul regim al teatrelor noastre, în care era de ajuns unui actor să cadă cu meșteșug, să vorbească umflîndu-și glasul și, trăgănînd silabele să facă gesturi rotunde și pași cadențați, iar unui director să plătească regulat și cît mai mare leafă, pentru ca unul să fie bun *artist*, iar celălalt *părinte* al artei dramatice“ (s. aut.) [5]. Și mai tîrziu, cînd Teatrul Național se găsește sub direcția lui M. Millo, lipsa criticii dramatice se face resimțită : „Și dacă chiar sub mîna și înrîurirea lui Millo, atît de minunat în toate genurile scenice, drama ori melodrama era greoaie în loc d-a fi serioasă ; țeapănă, cînd trebuia să fie demnă ; pretențioasă sau stîngace, în loc de nobilă și elegantă ; exagerată în gesturi, șchioapă în cuvîntare, falsă, absurdă, deci nesuferită — ce direcțiune se dedea publicului, ce ideal urmăreau cu toții — aflîndu-se în așa condițiuni — necontenind să joace asemenea piese ?“ [6].

În aceste împrejurări își va începe C. A. Rosetti cariera de critic dramatic. Deși angajat în vîltoarea alegerilor electorale pentru Divanul ad-hoc, unde va fi ales secretar, deși director și redactor, din 1857, al ziarului *Românul*, elevul lui C. Aristia nu putea uita teatrul „la a căruia naștere“ a „asistat“, cu care s-a „născut d-odată“ ; „lui — scria emoționat Rosetti, în prima sa cronică dramatică (la 19 noiembrie 1857) — îi sînt dator cele dintîi cuvinte de amor, de onoare, de patriotism ce buzele mele rostiră pentru întîia oară“. „De aceea — continuă Rosetti —, cititorii *Românului* vor înțelege cu ce amor, cu cîtă sete am alergat să văd în vîrstnicia lui pe acest tovarăș al junețiî mele...“ [7].

Însuflețit de dorința de a fi folositor teatrului român din București — care cunoștea, pe atunci, nu numai multe lipsuri materiale, ci și multe improvizații în privința repertoriului, cu efecte negative asupra calității interpretării artistice — Rosetti inaugurează seria foiletoanelor de cronică teatrală la *Foița Românului* (primele de la înființarea Tea-

[4] *Ibidem*, p. 238.
[5] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, partea a II-a, *Teatrul în Țara Românească* (1798 — 1898), în *Analele Academiei Române*, Memoriile Secțiunii literare, seria a II-a, XX, p. 180—181.
[6] *Ibidem*, p. 206.
[7] Critica dramatică *Așa e lumea*, în *Românul*, I, nr. 30, 19 noiembrie 1857.

trului Național din București), cu el putîndu-se afirma că „activitatea de critică dramatică ajunge în faza ei profesionistă“ [8]. Depășind limitele diletantismului caracteristic primei jumătăți a secolului trecut, Rosetti (urmat de Radu Ionescu, Cezar Bolliac, I. L. Caragiale, I. Slavici ș.a.) acordă „foiletonului de critică a spectacolelor o gravitate a analizei remarcabilă prin consecvența sistemului axiologic și uneori printr-o notabilă mobilitate filozofică“ [9].

Spirit modern, ancorat în realitate, C. A. Rosetti recunoaște importanța criticii dramatice : „fără o critică teatrală niciun teatru nu poate să-nainteze“ [10], convins fiind că „o critică de teatru este foarte anevoie de făcut“, pentru eficiența ei cronicarul trebuind să aibă „tact“, „pătrundere“, o „inteligență ageră“, o „mare cunoștință de arte“, „un suflet liber de orice predilecție“, și „un viers dulce, binevoitor“ [11]. Datorită împrejurărilor destul de ingrate în care se găsea Teatrul Național (care primea, de la stat, o subvenție derizorie, iar M. Millo, plin de datorii, nu-și plătea luni de zile actorii, aceștia jucînd de dragul artei), Rosetti nu putea să fie întotdeauna foarte sever în cronicile sale, însă nu făcea nici multe concesii. În spiritul ideilor *Daciei literare*, considera că o cronică, făcută neapărat „după jocul fiecărei piese“, trebuie să fie o critică „înțeleaptă, matură, sănătoasă și nepărtinitoare“. Lipsa unei asemenea critici— remarca cu regret Rosetti — „ne-a ținut cu teatrul ca și cu toate celelalte în poziția în care ne aflăm“ [12].

*

Raționalist prin excelență, alimentat la școala iluminismului, dar și a socialismului utopic, C. A. Rosetti vedea în teatru (ca și Lessing), pe urmele lui Heliade, un important mijloc de educație națională, de înfrățire și armonie socială, „una din școalele cele mai mari de patriotism, de *estetică* și de civilizare“ [13], prin „amorul frumosului“, orice artă pregătind „amorul dreptății și al libertății“ (s.n.) [14].

Admirator fără margini al artei și culturii antice (Eschil, Sofocle, Socrate, Platon), Rosetti condiționează istoricește, ca și Herder, progresul artelor, deci și al teatrului, de cel al instituțiilor sociale și politice. Pentru cronicar, „dacă Teatrul român a ajuns în cea mai deplină decadență, el n-a fost decît oglinda stării noastre sociale [...]. Cum dar junii noștri puteau scrie bucăți de teatru pline de morală și de naționalitate ? și cum actorii noștri puteau fi buni cînd nu mai auzeau pentru a ne inspira decît sunetul săbiilor oștilor străine și nu mai vedeau

[8] M. Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Albatros, colecția Lyceum, 1972, p. 46.
[9] V. Mîndra, *Clasicism și romantism în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1973, p. 100.
[10] Revista dramatică *Guillaume-Tell*, în *Românul*, III, nr. 118, 24 octombrie 1859.
[11] *Varietăți*, *ibidem*, III, nr. 131, 24 noiembrie 1859.
[12] *Teatru român*, *Ion Cucierul*, *ibidem*, III, nr. 127, 14 noiembrie 1859.
[13] *Teatru român*, *ibidem*, III, nr. 40, 2 aprilie 1859.
[14] *Ibidem*, III, nr. 94, 8 august 1859.

decît viţiile cu care invaziile pîrlesc morala şi viaţa naţională, cum pîrlesc locustele cîmpiile cele roditoare ?“ [15]. Identificînd, în chip mazzinian, noţiunea de „naţiune“ cu cea de „societate“, pierderea „naţionalităţii“ ducînd implicit la lipsa „libertăţii“ şi, deci, la „corupţie“ şi pierderea treptată a „gustului, ştiinţelor şi modelurilor frumosului“, unirea celor două principate române crea premisele redobîndirii „libertăţii“, deci şi posibilitatea regenerării artelor : dacă teatrul — spune Rosetti — „nu putea cunoaşte un progres în timpul răstignirei“, acesta nu este oare posibil astăzi „cînd intrarăm în epoca Renaşterii ?“ [16].

Promovînd cu prioritate o estetică utilitară şi pedagogică, Rosetti defineşte *ce este teatrul*, citîndu-l pe Michelet şi amintind, prin ideile afirmate, de rolul educativ al catarsisului aristotelic : „*abdicarea persoanei aptuale, egoiste, interesate, spre a lua un rol mai bun* [...]. Teatrul este uitarea momentană a disputelor noastre uneori drepte, adesea meschine [...]. *A uita împreună este deja frăţie.* Arta d-a uita ce este rău, ce este vulgar în viaţă, şi din contra d-a-şi aduce aminte de viaţa cea înaltă, cea nobilă, cea curată este Teatru“ (s. aut.) [17]. Entuziasmat, de exemplu, de valorile educative bogate ale piesei *Învăţătorul satului*, de Paul Meurice, Rosetti exclamă în paginile cronicii sale dramatice :

Juni români ! Pentru voi scriu aceste rînduri, pentru voi mai mult este scrisă drama aceasta, voi mai cu seamă trebuie s-o vedeţi şi s-o vedeţi necontenit, ca s-o înţelegeţi în toate frumuseţile ei, şi să dobîndiţi puterea d-a scăpa d-o sigură greşală care [...] este d-ajuns spre a neferici nu numai viaţa noastră ci a mai multor fiinţe iubite. [18]

Idealul creării unui teatru naţional, deziderat afirmat cu tărie încă de pe timpul Societăţii filarmonice, a format esenţa concepţiei despre teatru a paşoptiştilor, care, pe plan estetic, au „apropiat literatura de popor, de istoria şi viaţa lui spirituală, contribuind la cristalizarea ideii de originalitate naţională şi la definirea conceptului de specific naţional“ [19].

Dacă unii oameni de cultură manifestau, în critica lor, unele reticenţe faţă de dezvoltarea unei dramaturgii naţionale, cei mai mulţi, printre care C. Facca, C. Bălăcescu, C. Bolliac, C. Caragiale, A. Russo, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri ş.a. — în afară de faptul că scriau ei înşişi piese de teatru — au dus, prin publicistică, o activitate continuă de stimulare a dramaturgiei originale, condiţie sine qua non a dezvoltării teatrului naţional [20]. După revoluţia de la 1848, condiţiile cultivării susţinute, cu fermitate, a unui repertoriu dramaturgic original nu erau asigurate, teatrul naţional fiind sufocat de traduceri şi loca-

[15] *Ibidem.*
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] Revista dramatică *Învăţătorul satului*, *ibidem*, III, nr. 133, 28 august 1859.
[19] P. Cornea, M. Zamfir, *Gîndirea românească în epoca paşoptistă*, vol. I, Editura pentru literatură, 1968, p. 32.
[20] Cf. *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1961, p. 337—338.

lizări, unele de proastă calitate, ceea ce îl va determina pe N. Filimon să noteze, revoltat, în preajma Unirii :

Avem și noi un teatru național, dar el este lăsat cu totul la voia întîmplării. Lipsește școala necesară pentru formarea artiștilor, lipsesc artiștii, lipsește totul. Repertoriul nostru se compune din drame teribile, vodeviluri fantasmagorice, comedii și farse pline de imoralitate [...]. Iar cînd vin piesele de pană română [...] ai să vezi lucruri teribile și monstruoase. [21]

În aceste împrejurări, Rosetti va adopta o atitudine intransigentă față de lacunele repertoriului teatral din timpul directoratului lui M. Millo. Chiar în cronica de debut, criticul condamna aspru piesa *Așa e lumea*, tradusă de M. Pascaly :

Această dramă este o compilare grabnică din două sau trei romane făcute pentru unul din teatrele bulevardelor Parisului [...]. În Paris este o parte din societate care a avut copilăria ei, juneţea ei, virtuțile și gloriile ei și care, îmbătrînită apoi și tocită d'atîtea felurite emoții, nu mai poate fi mișcată decît prin scene spăimîntătoare, și contra naturale chiar, precum cerurile gurilor unor bogați îmbătrîniți în desfătări nu mai pot gusta decît bucatele pipărate și aromatizate. Acolo, în sfîrșît, este o societate care a trăit, cînd aci abia naștem, acolo teatrul poate fi o petrecere, cînd aci trebuie să fie o școală. Aceasta dar este școala care găsește de cuviință a da Teatrului Național românilor ? [22]

Conștient de valorile noastre naționale, Rosetti îi persiflează pe toți cei care, din snobism, ignorau piesele noastre autohtone, calitățile creațiilor originale :

Cei care au fericirea [...] d-a fi născuți români ș-aleargă la străini spre a găsi frumosul, sublimul și bogățiile de tot felul, seamănă cu acela care avînd cel mai prețios diamant ieșit din mîinile Golcondei l-ar lepăda cu dispreț pentru că nu este încă legat cu toată măiestria artei moderne. [23]

Impresionat de potențialul artistic al actorilor români, cronicarul mărturisește cu mîndrie :

Am avut și noi plăcerea d-a vedea mai multe teatruri și-n Austria, și-n Germania, și-n Englitera. Am fost la teatru și-n Pesta chiar, și [...] mărturisim însă fără sfială, și fără cea mai mică temere că va putea cineva să ne biruie, c-am **văzut pe scena românească multe bucăți jucate foarte bine**, c-am văzut artiști care ar putea figura cu onoare, ca să nu zicem mai mult, pe oricare teatru, precum D. Millo și C. Caragiale.[24]

Pledînd, ca și Kogălniceanu, Russo sau Alecsandri, pentru creația originală, și recomandîndu-le tinerilor scriitori să se inspire din „istoria și legendele naționale", adevărate „comori deschise junilor noștri", pen-

[21] N. Filimon, *Opere*, vol. III. București, E.S.P.L.A.,1957, p. 49—50.
[22] *Românul*, I, nr. 30, 19 noiembrie 1857.
[23] Revista dramatică *Ghici-ghicitoarea mea*, *ibidem*, I, nr. 39, 21 decembrie 1857.
[24] Revista dramatică *Fata aerului*, *ibidem*, II, nr. 1, 4 ianuarie 1858.

tru a produce pe scenă „frumosul național", Rosetti le cerea — luînd conducerea Teatrului Național în toamna anului 1859 — să efectueze și traduceri valoroase din „cap d-operile lui Schiller, Shakespeare și mulți autori francezi, care conțin cele mai depline îndemnări la pietate, la amorul familiei, al patriei, al libertății" [25].

Este știut faptul că, în perioada de dinaintea revoluției pașoptiste, scriitorii și criticii dramatici nu au ignorat problemele artei spectacolului, orientînd jocul actorilor în spiritul canoanelor clasice sau romantice ale vremii. Și în această privință C. A. Rosetti se dovedește superior înaintașilor săi prin amploarea și profesionalismul demersului critic, prin analiza complexă a spectacolului dramatic și importanța acordată problemelor specifice ale artei scenice și responsabilității sociale a actorilor, fiind, alături de N. Filimon, principalul precursor al esteticii teatrale realiste promovate de M. Eminescu și I. L. Caragiale.

O atenție deosebită o va acorda cronicarul respectării adevărului pe scenă, naturaleții interpretării, jocului realist al actorilor : „iertăm multe neadevăruri în viața-ne de toate zilele și în saloane. Dar cerem cu strășnicie adevărul pe scenă. E ! Atîta loc ne-a mai rămas și nouă de unde să putem cere exactitatea, adevărul, moralul, frumosul : să ne silim dar nu numai a-l pierde, ci a-l perfecționa" [26]. Apreciind talentul lui Millo, noblețea gesturilor și jocul natural, bine simțit — reliefate cu prisosință în majoritatea rolurilor sale —, Rosetti nu trece cu vederea tendințele de vedetism ale acestuia în comedia lui Alecsandri *Ghici-ghicitoarea mea :*

Cît despre feciorul boieresc n-am ce zice alt decît : ce mai român ! [...] D. Millo a început a ne deprinde să-l aplaudăm și adesea să-l admirăm, însă în rolul acesta [...] l-am găsit exagerat în scena „alegerii". Am văzut că tocmai atunci a fost aplaudat mai mult d-o parte a publicului și tocmai d-aceea nu-i putem ierta asemenea greșeli ce sînt rele în orice rol [...]. Un om cu talentul d. Millo nu umblă cerșind aplauze, ci le comandă ; și dacă este adevărat că publicul formează pe artiști ca și pe scriitori, este asemenea adevărat că un artist ca d. Millo este dator a forma gustul și înțelegerea publicului său. [27]

Pledînd pentru verosimil, tipicitate și autenticitatea caracterelor, cronicarul apreciază, referindu-se tot la jocul lui Millo (în piesa *Prăpăstiile Bucureștilor,* al cărei autor acesta era) :

Un artist nu ia loc în ierarhia „protipendadei" artiștilor decît cînd creează un rol, cînd ajunge d-a personifica un vițiu, o virtute, o clasă, o epocă, astfel încît oricine-l va vedea să zică : el este, și oricine va veni după dînsul să nu mai aibă în acel rol decît a-l imita [...]. D. Millo n-ar fi jucat decît pe Kira Zerzeca ș-ar fi meritat numele de artist în toată puterea cuvîntului, căci a fost creator. [28]

---

[25] *Teatru român*, în *Românul*, III, nr. 94, 8 august 1859.

[26] Revista dramatică *Pricopsiții*, *ibidem*, I, nr. 40, 24 decembrie 1857.

[27] Revista dramatică *Ghici-ghicitoarea mea*, *ibidem*, I, nr. 39, 21 decembrie 1857.

[28] Revista dramatică *Prăpăstiile Bucureștilor*, *ibidem*, II, nr. 88, 6 noiembrie 1858.

În comentariile sale critice, Rosetti acordă atenţia cuvenită elementelor de dicţiune şi intonaţie, de mimică şi expresivitate a feţei. Subliniind marele talent al lui Millo, arată că acesta „ştie a subtînsemna cuvintele cu arta cea mai perfectă. Nu este mai niciun cuvînt, ce poate avea o valoare pe care nu ştie să-l facă a luci în toată splendoarea sa, prin pronunţie, prin înmlădierea versului, printr-un gest şi mai cu seamă prin ochii săi atît de elocvenţi“ [29]. Rolurile mici — afirma în altă parte cronicarul — pun mai bine în evidenţă meritele actorului : „Un păhăruţ cu apă — o floare de cîmpuri — este mult mai anevoie de jucat decît poate crede cineva ! De la sublim la ridicol nu este decît un pas, şi costumul, înţepăturile, mînia şi amorul unei Fadette rău interpretate de artişti, şi prin urmare rău înţelese de public, sînt mare pericol d-a fi luate în rîs“ [30]. Jocul de scenă, mişcarea, ţinuta actorului trebuie — după Rosetti — să completeze obligatoriu celelalte elemente ale interpretării actoriceşti ; de asemenea, compunerea măştii, în consonanţă cu natura personajului, precum şi adecvarea costumaţiei la epoca şi locul de desfăşurare a acţiunii dramatice. Necruţător cu cei care apar pe scenă cu rolurile nepregătite, Rosetti vine de multe ori cu indicaţii preţioase, de bun gust în ceea ce priveşte regia şi organizarea spectacolului teatral.

Un element inedit, pe care Rosetti îl aduce în calitate de critic dramatic spectacolelor de la Teatrul Naţional din Bucureşti, îl constituie „avancronicile“ teatrale, care aveau rolul de a forma şi educa gustul estetic al spectatorului, de a-i cultiva interesul pentru viitoarea premieră artistică. Făcînd, de pildă, cu cinci zile înainte de spectacol, avancronica piesei *Ion Cucierul,* cronicarul mărturisea cititorilor ziarului *Românul :*

Dacă bucata ce este a se reprezent este bună, mica noastră dare de seamă, deşi îi ridică, în adevăr, farmecul misterului, va face însă a fi mai bine înţeleasă, în toate frumuseţile ei, şi astfel publicul va apreţui mai bine şi mai în cunoştinţă de lucru nu numai tot ce are frumos în ţesătura ei, în idei şi-n simţiminte, ci încă arta ce a depus fiecare artist în înfăţişarea şi dezvoltarea carapterului ce s-a însărcinat a şi-l apropia ş-a-l reprezenta înaintea publicului. [31]

[29] Revista dramatică *Ioana şi Ioaneta, ibidem,* III, nr. 122, 3 noiembrie 1859.
[30] Revista dramatică *Fermecătoriţa, ibidem,* III, nr. 130, 21 noiembrie 1859.
[31] *Teatru român, Ion Cucierul, ibidem,* III, nr. 123, 5 noiembrie 1859.

Sensuri etice mioritice în *O scrisoare de la Muselim Selo*

A. GH. OLTEANU

Pentru foarte mulți dintre cititorii lui Coșbuc, *O scrisoare de la Muselim Selo* rămîne o poezie — poate cea mai reprezentativă pentru viziunea poetului asupra evenimentului — inspirată de războiul de independență. Faptul se justifică deplin. Este vorba de scrisoarea unui combatant în războiul *neatîrnării*, care-și exprimă dorul de ai săi printr-un perfect disimulat sentiment de regret că nu se va mai putea întoarce în mijlocul lor. Poezia e construită fără cusur, cititorul aflînd adevărul abia la sfîrșit, cînd se vede constrîns să refacă întregul sistem de sentimente al muribundului prin reconstituirea sinuoasei compoziții a poemei sau, pur și simplu, printr-o obligatorie reluare a lecturii. O asemenea lectură reluată, prin forța împrejurărilor mult mai atentă decît prima, va pune cititorului în evidență nu numai o compoziție măiestrit alcătuită din alternarea imaginilor de front cu cele din universul sătesc, familial și gospodăresc, ci și un personaj care nemaifiind un simplu combatant în războiul neatîrnării, devine un erou liric de o mare forță reprezentativă. Pentru a fi înțeles cum se cuvine, el va trebui așezat alături de eroi similari din lirica testamentară românească. Pentru că *O scrisoare de la Muselim Selo* este un testament :

Așa mi-a spus Ion să-ți scriu
Iubească-ți-l pămîntul !
Și-am tot lăsat pîn'a fost viu
Și-mi țin acum cuvîntul.

Ceea ce îndreptățește apropierea poeziei lui Coșbuc de testamentul mioritic. Ciobanul din balada populară lasă, în cel mai pur limbaj poetic, un testament. El își exprimă dorințele la modul simbolic : „Și de-a fi să mor / În cîmp de mohor / Să-i spui lui Vrîncean / Și lui Ungurean / Ca să mă îngroape / Aice pe-aproape..." Cele cîteva motive care alcătuiesc testamentul — al fluierelor, al bocetului, al nunții, al ciobanului tînăr, al măicuței bătrîne — încheagă sistemul eticii mioritice, al „viziunii franciscan-panteistice a morții la individul român", după formula lui George Călinescu.

Între elementele acestui sistem, unele explicit exprimate în textul baladei, altele implicate și relevate de cercetători, precumpănitor pare să fie cel al integrării prin extincție. Eroul mioritic dorește o contopire totală și definitivă în mediul ambiant familiar lui, în universul alcă-

tuit din cele două categorii de elemente : terestre (strungă, stînă, cîini, fluier, vînt, oi, brazi, păltinași, munți, păsări) și cosmice (lună, soare, stele).

Am observa, pentru interesele demersului nostru, că în sistemul terestru de referință precumpănesc elementele păstorești : strungă, stînă, cîini, fapt ce relevă ceea ce s-a demonstrat deja : dragostea de muncă a eroului mioritic, afirmarea plenară a regretului că această muncă și profesiune nu se vor mai putea manifesta și împlini. Din punct de vedere poetic ele însă nu-și pierd valoarea, căci devin pentru individul român o modalitate de integrare a morții. Cu această ultimă observație, am atins problema unității dialectice dintre viață și moarte, problemă fundamentală a filozofiei noastre populare, concretizată în ceea ce cercetătorii au numit *mitul marii călătorii*, mit asupra căruia ne-am oprit și altădată [1].

Într-un mai acut registru elegiac, eliberat de orice tentații epice, își rostește testamentul cel mai mare poet român în *Mai am un singur dor :*

În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării.

Testamentul eminescian devine expresia cea mai reprezentativă a eticii mioritice. Nu vom descrie aici toate contradicțiile și problematica filozofică a *Mioriței* — nu e scopul demersului nostru — susținînd o atitudine sau alta, cea fatalistă, sau cea contrarie ei. Vom observa doar că accentul dorinței *(dorului)* eminesciene nu cade pe *Să mă lăsați să mor* din prima strofă, ci pe tot ceea ce urmează după acest vers. De altfel, pe oricare dintre pozițiile teoretice afirmate în jurul baladei *Miorița* s-ar situa cineva, atitutinea eminesciană în fața morții este tot cea mioritică, elegia poetului cult esențializînd această etică și valorizînd implicațiile și subtilitățile textului folcloric (al *Mioriței* sau al oricărui alt text din ciclul mioritic), de la care, deliberat sau nu, negreșit, Eminescu a plecat.

Dar *Mai am un singur dor* își dezvăluie valoarea și din perspectiva operei eminesciene privită în ansamblu, în această elegie de încheiere a activității poetice aflîndu-și locul bine stabilit mai toate motivele romantice eminesciene, după cum în *Luceafărul* se topesc și se alcătuiesc într-un tot unitar desăvîrșit *monadele* universului poetic eminescian, toate temele majore ale gîndirii poetice și filozofice ale poetului. Ceea ce face din elegia de sfîrșit o sinteză.

Locul în societate al lui Eminescu e acela de poet. E ușor de înțeles că avem în vedere problema integrării mioritice care se realizează, la poetul cult, în raport de menirea sa. Căci ce altceva reprezintă pentru un poet ca Eminescu motivele *mării, codrului, cerului,*

[1] Vezi A. Gh. Olteanu, *Mitul marii călătorii în romanul „Baltagul" de Mihail Sadoveanu*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1974, p. 699 — 709.

izvorului, lunii, vîntului, teiului sfînt, luceafărului decît instrumentele sale de lucru şi obiectele muncii sale totdeodată, prin care s-a exprimat pe sine şi pe alţii în laboratorul creaţiei sale? Şi, deşi timpul despărţirii de aceste instrumente de lucru a sosit, poetul doreşte să rămînă în ambianţa lor şi de aceea atîtea sintagme poetice care înglobează aceste motive-instrumente ale muncii artistice :

Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntr-una,
Alunece *luna*
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză *talanga*
Al serii rece *vînt*,
Deasupră-mi *teiul sfînt*
Să-şi scuture creanga.
. . . . . .
Luceferi, ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zîmbească iar.

Ca individ cu o profesiune practică, ciobanul din *Miorița* se integra naturii, rămînînd în ambianţa muncii sale, oiereşti, componentele universului său (strunga, stîna, cîinii) reprezentînd elemente distincte faţă de cele ale macrocosmului. Ca poet, Eminescu realizează un salt spiritual. La el instrumentele profesiunii sale se suprapun elementelor macrocosmului în care se săvîrşeşte, prin extincţie, integrarea. De la sine înţeles că atît în *Miorița*, cît şi în elegia eminesciană integrarea morţii se înfăptuieşte la modul fictiv-poetic, pentru că nici poetul anonim, nici poetul cult nu au certitudinea morţii cît de cît apropiate în clipa în care-şi rostesc testamentul integrării. Ficţiunea, însă, se construieşte prin formula poetică a umanizării, comună textului mioritic şi celui eminescian, atitudinea afectiv-participativă a elementelor naturale umanizate (în *Miorița* la „nuntirea" înmormîntării, în elegia eminesciană la odihna veşnică a poetului) făcînd saltul din cotidian în sacral şi poetic-simbolic.

Să revenim însă la *O scrisoare de la Muselim Selo*, adevăratul obiect al demersului nostru. Privit în contextul schiţat mai sus, testamentul eroului din poezia lui Coşbuc îşi relevă toate implicaţiile atitudinii mioritice deopotrivă în faţa vieţii şi a morţii. Cu atît mai mult cu cît, spre deosebire de eroii celorlalte elegii, Ion are certitudinea morţii. Ea nu mai este — cum aflăm din final : *Şi-am tot lăsat pîn' a fost viu* — nici o simplă ipoteză, în ultimă instanţă un pretext poetic : *Şi de-a fi să mor*, nici doar o dorinţă : *Mai am un singur dor*. Cu toate acestea, acelaşi echilibru sufletesc. Cu deosebirea însă că testamentul e rostit pentru mama muribundului, ceea ce complică enorm mecanismele sufleteşti ale acestuia, pentru că — din nou un element mioritic — mama trebuie menajată. Bogăţia sufletească a eroului găseşte însă

cale de ieşire. El alcătuieşte un testament în care nicăieri nu va rosti pe de-a dreptul crudul adevăr, dar în permanenţă îl va sugera, strecurînd ici şi colo adevărate notificaţii testamentare :

Tu mergi la popa-n sat să-l rogi
O slujbă să-mi cetească
. . . . . .
Făcutu-i-aţi şi lui [lui Nuţu] la fel
Căciulă cum am vrut-o ?
. . . . . .
Ea [nevasta] lupte-se cum biet o şti,
C-aşa ne dete soartea...

O permanentă grijă învăluie aceste notificaţii, şi după fiecare dintre ele apare o divagaţie care abate bănuiala funestă a mamei spre alte coordonate sufleteşti, întotdeauna aceste coordonate fiind ale speranţei că fiul plecat în război se va întoarce negreşit :

Puteri de nu vei fi avînd
De plată, vorbă-i lasă [preotului]
Că-i voi lucra o zi oricînd,
La-ntorsul meu acasă.
. . . . . .
Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă...

sau lunga divagaţie clocotind de mîndria izbînzii :

Şi i-am făcut, măicuţă, vînt,
L-am scos de tot din ţară,

şi culminînd cu ultimele versuri :

Dar uite nu e nu ştiu cît
O lună chinuită,
Şi-o să te strîng de după gît,
Măicuţa mea iubită...

De aceea, afirmăm cu toată convingerea că, în compoziţia poeziei, ultima strofă (vorbele aparţinînd căprarului Nicolae adică) nu sînt rostite de căprar şi nici scrise de poet pentru mamă, ci exclusiv pentru cititor, singurul care trebuie să ştie cu adevărat soarta eroului. Punem astfel în evidenţă, totodată, ingeniozitatea poetului care-l surprinde, literalmente, pe cititor. Iar cît de bine se întîlneşte finalul poeziei lui Coşbuc cu versurile : „Iar la cea măicuţă / Să nu-i spui drăguţă“ etc. din *Moriţa*, credem că nu mai trebuie demonstrat. S-ar părea, de altfel, că poetul se exersase în problema menajării mamei al cărei fecior a murit în război cu vreo zece ani înainte, cînd scrisese *Rugămintea din urmă (după Lermontov)*, în care, cum se ştie, poetul pune un muribund să-şi rostească ultimele dorinţe în faţa unui consătean valid care urmează să se întoarcă în sat.

Probabil însă că poetul simțise că acolo nu reușise să realizeze întru totul dezideratul fundamental al poeziei : subtilitatea și ambiguitatea expresiei și a compoziției (și așa Coșbuc este un poet al expresiei proprii, directe) și va reveni în *O scrisoare de la Muselim Selo,* dar cu alte modalități de a comunica întrucîtva același lucru. O va face de data aceasta strălucit, înălțîndu-și eroul pe culmile eticii mioritice, fiindcă jalea discretă cu care Ion își rostește testamentul e durerea stăpînită a ciobanului care-și plînge nu propria-i moarte, ci „oile-i pierdute".

Cît de solidar este eroul din *O scrisoare de la Muselim Selo* cu universul din care s-a rupt pentru a pleca într-un război menit să asigure permanența acestui univers, se vede din insistența cu care el revine asupra imaginii celor dragi și a celorlalte elemente familiare : mama, copilul, nevasta, problemele gospodărești, solidaritatea comunității sătești („Dar vezi, te rog, de una : / Să nu mai faci cum ai făcut, / S-aduni la tine satul, / De veselă că ți-ai văzut / Acasă iar băiatul !"), imaginile muncii etc. Insistența cu care eroul revine asupra lor ne dă motiv să credem că acesta exprimă, pe de o parte, dragostea de viață, regretul că ea se încheie prea devreme, dar și dorința, pe de altă parte, de a se întoarce — într-un plan poetic fictiv, firește — în universul gospodăresc. Așadar, reintegrarea se realizează și aici, și credem că în sistemul poetic-simbolic al acesteia precumpănitoare este imaginea muncii. Ea ocupă un loc central nu numai prin patosul cu care este evocată, dar și compozițional. Să se observe, de pildă, că strofa :

Nevestei mele să-i mai spui
Să-mi cumpere o coasă,
Cea veche nu știu : este, — ori nu-i,
Și-o fi acum și roasă
De cînd rugina scurmă-n ea.
Să-mi văd, o dare-ar sfîntul,
Cum cade iarba-n fața mea
Și-mi bate-n plete vîntul !

ocupă un loc simetric între celelalte, fiind plasată aproximativ la jumătatea discursului poetic.

E, deci, neîndoios că imagini ca cea din strofa de mai sus, evocate printr-un conjunctiv, deci ca acțiune posibilă, cumulat cu un dativ etic : *să-mi văd,* cu invocarea unor puteri de deasupra : *dare-ar sfîntul,* completate afectiv cu un o interjecțional, și urmate, în sfîrșit, cu două imagini dinamice construite cu indicativul prezent *(cade iarba-n fața mea, Și-mi bate-n plete vîntul),* care încheagă laolaltă icoana bucuriei muncii în mijlocul naturii stăpîne, dar și stăpînite de către om, este, ziceam, neîndoios că asemenea imagini nu pot exprima altceva decît dragostea de viață. Aceeași atitudine, deci, în fața morții ca și a ciobanului care cerea să fie îngropat „în strunga de oi / Să fiu tot cu voi".

Trebuie însă adăugat că motivul morții, adică războiul ca atare, cu tot ceea ce presupune el, evocat și el pe larg de către Ion în relatarea lui, nu este, cum ne-am aștepta poate, hulit, ci înfățișat și în reali-

tatea lui crudă (Ion al Anei care zace de patru luni, mulțimea de „ciungi și ologi" etc.), dar și cu mîndria datoriei împlinite într-un război drept. Ceea ce face, într-o înțelegere estetică a lucrurilor, din război un pretext poetic care declanșează rostirea discursului liric, precum complotul în *Miorița*, care nu are nici el altă funcție.

Limbajul poetic în *O scrisoare de la Muselim Selo* este perfect adecvat situațiilor și celui care-l folosește. Fără să fie foarte încărcată, chiar dimpotrivă : săracă sub raport metaforic, expresia este suficientă imaginilor pe care le încheagă și mesajului pe care-l transmite. De fapt, încărcătura metaforică este preluată de subtilitățile și sinuozitățile stărilor sufletești ce-și găsesc echivalent în mulțimea expresiilor și locuțiunilor populare, evidente pentru oricine citește poezia lui Coșbuc.

Similitudinea etică a eroilor celor trei poeme la care ne-am referit este de ordinul evidenței. Cei trei eroi lirici se află în perspectiva morții, pentru personajul lui Coșbuc moartea fiind o certitudine. Toți trei însă au o atitudine superioară în fața morții, seninătatea afișată izvorînd din înțelegerea adînc firească a fenomenului. Această filozofie se sprijină pe solidaritatea lor cu toposul, cu elementele acestuia, cu universul care cuprinde mobilurile muncii și munca însăși, fie ea practică, efectivă, ca în cazul eroilor din *Miorița* și *O scrisoare de la Muselim Selo*, fie artistică, cum e cazul cu Eminescu. De aici, din această solidaritate, izvorăște dorința reintegrării universului prielnic fiecăruia, expresia poetică fiind însăși substanța lirică a celor trei poeme. De remarcat, în mod deosebit, că pentru fiecare dintre ei procesul reintegrării se realizează în primul rînd pe calea evocării muncii.

Un cald umanism se degajă din toate trei și o mîngîietoare grijă pentru suferința celui rămas în urma dispărutului în *Miorița* și *O scrisoare de la Muselim Selo*. Mai mult, s-ar putea spune că în poema lui Coșbuc grija pentru suferința mamei este axa fundamentală a discursului liric.

S-a reproșat uneori lui Coșbuc, de către cercetători competenți, cu argumente plauzibile chiar, că nu are profunzime filozofică și nici subtilitate metaforică, ideile fiind exprimate fără suplețe, prea direct, metafora cel mai adesea lipsind. S-a afirmat, în același timp, că valoarea operei lui Coșbuc s-ar datora virtuozității poetului în domeniul structurilor prozodice foarte originale. În ce ne privește, am încercat să demonstrăm că, în poezii ca *O scrisoare de la Muselim Selo*, poetul din Hordău atinge problematica gravă, majoră, a atitudinii în fața morții, aspirînd și ajungînd la culmile marii poezii lirice românești, fie ea folclorică sau cultă.

Ecoul începuturilor argheziene (I)

DORINA GRĂSOIU

În literatura română, Arghezi se singularizează prin destinul său literar de excepție. Procesul istoric al receptării creației lui nu prezintă similitudini cu al vreunuia dintre confrații de breaslă. Nici un alt scriitor de valoarea sa nu a fost contestat cu atîta vehemență, nu s-a impus în pofida gustului public și a criticii. Eminescu a fost remarcat de T. Maiorescu, Sadoveanu de N. Iorga, Rebreanu de M. Dragomirescu (în faza începuturilor) și de E. Lovinescu (ulterior), L. Blaga de Sextil Pușcariu și N. Iorga, Ion Barbu de E. Lovinescu, H. Papadat-Bengescu de G. Ibrăileanu (inițial) și susținută, apoi, cu fervoare de E. Lovinescu. Lista ar putea fi continuată cu încă multe alte nume, dar în mod inutil, deoarece se impune cu pregnanța evidenței faptul că marii creatori au fost selectați în epocă, dacă nu de marele public, în orice caz de spiritele înaintate ale momentului. Sigur că există și excepții (îndeobște atît de cunoscute, încît concurează, aproape, prin rezonanța numelui, pe cei ce se supun regulei), și Arghezi este una dintre ele. Mult timp ignorat de critică, complăcîndu-se în postura de pamfletar de scandal, el va fi, în schimb, revendicat în perioada interbelică, de generația poetică modernistă, drept precursor, declarat de ea „șef de școală", „cel mai mare poet de la Eminescu încoace" etc.

Asemenea etichetări stîrnesc, cum era de așteptat, vii riposte și astfel se declanșează „bătălia Arghezi" care a ocupat ani de-a rîndul arena literară românească. Motivațiile interioare ale diverselor atitudini față de opera sa nu se circumscriu totdeauna domeniului literar. Sigur că principalele cauze ce au determinat întîrzierea recunoașterii, a consacrării au fost : noutatea creației în contextul epocii și tardiva publicare a volumului de debut. Dar, pe lîngă acestea, au existat și elemente extraliterare (animozitățile create de virulența pamfletarului Arghezi, jignirea sentimentului civic al concetățenilor prin atitudinea sa din timpul primului război mondial etc.), care, dacă nu justifică, în orice caz motivează vehemența sau ardoarea pledoariilor pro sau contra.

Sigur că „bătălia" de care am amintit va ocupa arena literară în perioada dintre cele două războaie. Începută încă înainte de apariția vreunui volum, ea cunoaște apogeul ulterior. Deși majoritatea poeziilor cuprinse aici fuseseră citite anterior în periodice, valoarea lor ca întreg nu putuse fi fixată și apreciată decît prin selecția pe care autorul o operase odată cu editarea lor într-o carte. Să nu se înțeleagă, însă,

eronat că Arghezi nu a constituit, pînă la debutul editorial, subiectul unor medalioane, articole, anchete literare etc. Dimpotrivă. Putem afirma că aproape fiecare poezie publicată de el a stîrnit cele mai vii reacții, dar mai ales din partea confraților, a scriitorilor și numai foarte rar din cea a criticii.

Dacă vom privi, însă, cu atenție și vom analiza climatul literar al debuturilor publicistice argheziene — fiindcă, după cum se știe, au fost trei — ni se va părea îndreptățită nu numai ignorarea, ci și contestarea lor de către critica momentului.

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și primul deceniu al celui de al XX-lea se aflau sub dominația netă a „țărănismului literar". Mișcarea, izvorîtă din ideologia lui Eminescu, concretizată în publicistica sa, se manifestă acum prin interesul acordat lumii rurale, considerată ca unică depozitară a sufletului nostru național. Reviste ca *Viața* (1893) și *Vatra* (1894) sintetizează orientarea literară a momentului: îndemnînd scriitorii să se inspire din realitățile naționale, să exprime „felul de a vedea și a simți" al poporului (înțelegînd prin popor țăranul român), ele anticipează doctrina ideologică a unor curente ca „sămănătorismul" și „poporanismul", ce au tutelat și direcționat, ani de-a rîndul, evoluția literaturii române.

Odată cu înființarea *Sămănătorului* (1901) și, mai ales, a conducerii sale de către N. Iorga (1903—1906), arta este integrată unei largi acțiuni de salvgardare morală și socială, scopul său fiind acela de a apropia pe „cei de sus" de popor, de a răspunde idealului de unitate culturală. Prin doctrinarul curentului se inoculează conștiinței scriitoricești a vremii ideea necesității afirmării valorilor spirituale specific românești, care să contribuie la unirea tuturor românilor, indiferent de clasă, poziție socială, grad de cultură etc.

Ni trebuie o cultură a tuturora, de sus pînă jos, dintr-un hotar al românimii pînă la altul, o cultură care să fie a noastră, cărți pe rîndurile inspirate ale cărora să cadă deopotrivă lacrima înaltei, bogatei doamne și a sătencei, cărți smulse de mîini nerăbdătoare pînă unde răsună graiul acestui neam.[1]

Acestea fiind dezideratele epocii, sigur că accentul nu mai cădea pe realizarea artistică, ci, mai ales, pe aplicarea în opera de artă a imperativelor sociale și politice, așadar pe eficiența socială a literaturii. Așa se și explică faptul că sînt prețuite mai mult tendințele moralizatoare, sursele de inspirație rurală și mai puțin transfigurarea lor în planul artei. Primează nu funcția estetică, ci aceea culturală, etică; oglindind sufletul nostru național, pusă în slujba luminării poporului, literatura trebuia să înfăptuiască ceea ce politic nu se putea spera: desființarea barierelor dintre clase și, ideal suprem, unirea cu Țara a ținuturilor românești aflate sub dominație străină. Poate niciînd nu a mai existat ca acum o consonanță între cerere și ofertă; niciodată artiștii nu au intuit mai exact ceea ce receptorul cerea de la ei; dacă

[1] N. Iorga, *O nouă epocă de cultură*, în *Sămănătorul*, an. II, 18 mai 1903 (reprodus în *O luptă literară*, Vălenii de Munte, 1914, p. 11).

sămănătorismul nu a reuşit să ofere o literatură perenă, a izbutit, în orice caz, să stimuleze energii care să răspundă, prin eforturile lor, necesităţilor spirituale imediate ale publicului. Aşa se face că în pofida valorii modeste a operelor, mulţi dintre sămănătorişti au fost selectaţi instantaneu. În cazul lor, echilibrul dintre cei doi termeni ai producţiei literare : creator (artist) — receptor (public) nu a fost afectat de nici un impediment.

Cu totul alta este, însă, situaţia lui Arghezi. Într-un context de recunoaştere quasi-unanimă a rolului artei ca îndreptar de viaţă şi conduită, au existat, desigur, şi voci — e drept, izolate — ce revendicau literaturii dreptul de a avea un statut autonom şi de a se adresa unei elite. „Riscul" unor astfel de afirmaţii şi l-au asumat Al. Macedonski şi emulii săi (printre care s-a numărat, o vreme, şi Tudor Arghezi). Încă de la sfîrşitul secolului trecut, prin poezia publicată în *Literatorul* (1880) şi în revistele ce emanau din cenaclu : *Liga ortodoxă* (1896), *Revista modernă* (1897—1898), *Vieaţa nouă* (1898), maestrul opunea direcţiei momentului producţii lirice care păreau, prin contrast, cel puţin bizare. Tendinţa novatoare, de sincronizare cu realizările literare occidentale (în speţă, cu cele franceze), concretizată prin propria sa creaţie lirică, ca şi prin aceea de încurajare a tinerilor discipoli, este ridiculizată şi blamată de contemporani, nu numai fiindcă discorda profund cu orientarea generală, ci şi datorită ostilităţii de care era înconjurat „omul" Macedonski. Atacurile întreprinse de el împotriva lui V. Alecsandri, polemicile la adresa Junimii şi, mai ales, nefericita epigramă publicată în 1883 în *Literatorul*, pe cînd Eminescu era bolnav, au declanşat un val de proteste din partea opiniei publice. În atmosfera de iritare şi indignare instaurată, era greu să se mai remarce lupta pe care Macedonski o susţinea pentru impunerea simbolismului la noi, şi, în genere, a noilor orientări din lirica universală. Mult mai tîrziu i se va recunoaşte statutul de mare poet, de promotor al simbolismului românesc şi chiar de precursor al unor direcţii concretizate de-abia în creaţia interbelică. Acum, însă, devenea ridicol sau, în orice caz, era ridiculizat, orice tînăr poet care-i frecventa cenaclul sau publica în vreuna din revistele patronate de el. În acest context, a cocheta cu poezia nouă era taxat ca o dublă infracţiune : pe de o parte pentru înstrăinare de realităţile sociale ale epocii, pe de alta, fiindcă pur şi simplu autorul incriminat se număra printre „ciracii" lui Macedonski. Animozităţile provocate de atitudinea Maestrului se repercutau, inevitabil, şi asupra discipolilor. Că este aşa o dovedeşte şi modul cum au fost receptate primele poezii ale lui Arghezi.

Debutînd în 1896 în *Liga ortodoxă*, condusă de Al. Macedonski, cu poezia *Tatălui meu* [2], el îşi continuă colaborarea cu piese ca : *Plîns, Iubitei mele, Clara noapte, Do-Re-Mi, Zori de aur, Aegypt, Valea Saulei.*

După ce revista îşi încetează apariţia (10 decembrie 1896), producţiile lirice îi apar în *Revista modernă* şi *Vieaţa nouă*, două dintre perio-

[2] *Liga ortodoxă*, an. I, nr. 9, 30 iulie 1896.

dicele aflate sub direcţia unor emuli macedonskieni : C. Cantili şi D. Caselli. Publică aici poemul în proză *Senar* (prima poezie semnată cu pseudonimul Arghezi), *Noapte*, *În regiuni bizare* (dedicată lui Al. Bogdan-Piteşti). Foarte asemănătoare ca manieră cu creaţiile lirice ale mentorului *Literatorului*, aceste prime încercări poetice, aflate sub semnul şcolii instrumentaliste iniţiate în Franţa de René Ghil, dovedesc o remarcabilă dexteritate în mînuirea cuvîntului. Deşi nu sînt decît exerciţii de discipol zelos, ele lasă să se întrevadă, totuşi, uimitoarea sa capacitate în asocierea termenilor insoliţi, în folosirea euritmiilor imitative pentru crearea efectelor sonice. Chiar dacă, mai tîrziu, Arghezi şi-a repudiat producţia „instrumentalistă", totuşi acum, în epocă, ea s-a bucurat de un ecou nejustificat de valoarea ei. Semnificativ, în acest sens, este portretul pe care Macedonski i-l face tînărului debutant în articolul *Poezie şi poeţi contemporani* [3]. Entuziasmul său nu era îndreptăţit, la acel moment, decît de cunoscuta-i uşurinţă în decretarea geniilor sau, poate aici, de o intuiţie a viitoarei valori :

Ion Theo, aşa se numeşte cel care, de un şir de vreme, m-a surprins cu versuri mai presus de vîrsta sa, dar nu şi mai presus de talentul său. [...] Acest tînăr, la o vîrstă cînd eu gîngăveam versul, rupe cu o cutezanţă fără margini, dar pînă astăzi coronată de cel mai strălucit succes, cu toată tehnica veche a versificării, cu toate banalităţile de imagini şi de idei ce multă vreme au fost socotite la noi şi în străinătate ca o culme a poeticei şi a artei.

Dacă n-ar fi existat decît aceste elogii şi tot ar fi fost suficient pentru a stîrni verva satirică a revistelor umoristice. Însă Macedonski, folosindu-se de producţiile lirice argheziene, îşi etalează şi teoriile sale elitariste asupra artei, aruncînd săgeţi la adresa platitudinii contemporanilor. Dar, cum în epocă se insistă atît de mult pe rolul social al artei, pe necesitatea unei culturi care să creeze o uniune spirituală a tuturor românilor, opiniile mentorului *Literatorului* sînt taxate drept sfidare faţă de idealurile naţionale. Nu este de mirare, deci, că producţiile sale literare, ca şi cele ale emulilor, devin ţinta ironiilor unei reviste umoristice ca *Moş Teacă* (aflată sub conducerea lui Anton Bacalbaşa). Astfel, la rubrica *„Document uman. D-ale lui Macabronski"*, este reprodusă după suplimentul literar al *Ligei ortodoxe* poezia lui Ion Theo *Do-Re-Mi*, însoţită de un comentariu în care se sugerează autorului ei că ar fi cazul să apeleze cît mai repede la serviciile dr-ului Şuţu : „Sol-si, Domnule Dr. Şuţu mi-re-do, te rugăm fa-si-la, ia-l în primire sol-si pă poet ; do : Este do-mi băiat de fa-mi-lie re-si-săracu, şi e păcat do-la c-a-nceput să-i cînte do-re-mi-fa-sol-la-si-do : sticleţii" [4].

Aceeaşi revistă va pomeni în deriziune şi poezia *Aegypt*, alături de producţiile literare ale lui Cantilli şi Caron : „Poezia supulcrală —orchestrală — alandală — etceterală, şi-a făcut din nou apariţia pe cărarea spinoasă şi spanacoasă a literaturii naţionale. Bieţii băieţi care

[3] *Liga ortodoxă*, supliment literar, an. I, nr. 4, 10 noiembrie 1896, p. 1, 2.
[4] *Moş Teacă*, an. II, nr. 89, 24 noiembrie 1896, p. 2.

compun versuri ! cum voiți să nu fie macabri ; cum voiți să nu se bocească și să nu-și jumulească disperați bogatele lor coafiure" [5].

Dar, după acest debut, vizibil influențat de tehnica poetică macedonskiană, Arghezi se retrage brusc, nu numai din viața literară, ci și din cea mireană [6]. Claustrarea monahală dintre 1899—1904 coincide, în planul evenimentelor literare, cu supremația totală a sămănătorismului. De aceea, atunci cînd el va reintra în arenă în 1904 ca director (alături de V. Demetrius) al revistei *Linia dreaptă*, nu avea cine să remarce originalitatea, în raport cu creația momentului, a ciclului său de *Agate negre* apărut aici, critica și publicul fiind asaltate de noile producții ale Mariei Cunțan, A. Mîndru, G. Vâlsan, G. Săpunaru, V. Podeanu ș.a.

Depășindu-și condiția de ucenic, Arghezi se delimitează, polemic, de școala instrumentalistă a lui Macedonski, încercînd să-și teoretizeze poziția proprie în articolul *Vers și poezie* (din nr. 2 și 3 al *Liniei drepte*). Respingînd discursivul și anecdoticul în poezie, el le opune sugestia, dar nu realizată pe calea muzicalității, profesată de simboliști, ci prin cultivarea versului „șlefuit pînă la romboid", care să ofere viziuni plastice. Ilustrarea acestor opinii o constituie cele șapte *Agate negre* publicate acum. Influența baudelairiană, sesizabilă mai ales în viziunea asupra morții (ca descompunere a materiei) în asociere cu erosul, a lui Eminescu, sau chiar a lui Coșbuc, se resimte în poeziile amintite, fără a impieta, însă, asupra senzației de vigoare și extraordinară plasticitate a imaginilor. Dacă primul debut nu era cu nimic semnificativ pentru evoluția ulterioară a poetului, în schimb *Agatele* puteau să-l consacre, prefigurînd originalitatea și forța talentului său, chiar dacă, pentru moment, se mai lăsau depistate modelele urmate. Puteau, la modul virtual, fiindcă altfel realitățile literare ale epocii nu ofereau nici cel mai sporadic simptom de derogare de la dogmele asimilate ca unică normă. Sigur că, pe lîngă direcția devenită aproape oficială a sămănătorismului, flancată de reviste precum *Luceafărul* (1902), *Făt-Frumos* (1904), *Paloda literară* (1904), *Ramuri* (1905), se manifestă și tendința novatoare, concretizată acum în periodice precum *Hermes* (1903), *Arta* (1903—1904) și mai ales în *Forța morală* (1901—1902), care, deși publică cîteva dintre cele mai valoroase poezii ale lui Macedonski *(Lewki, O umbră de dincolo de Stix, Vasul, Avatar, Noaptea de decemvrie)*, este compromisă total în ochii contemporanilor din cauza atacurilor întreprinse de directorul ei, Caion, la adresa lui I. L. Caragiale. Chiar dacă nu ar fi existat penibilele acuze de plagiat, *Forța morală* tot nu s-ar fi bucurat de un credit mai mare din partea cititorilor, opunînd o ripostă total nesemnificativă în raport cu dominanta literară a epocii.

[5] *Săptămîna literară — Optimiștii și poetul modern. Producțiunile d-lor Constant Cantilli, Ion Theo și Caron*, în *Moș Teacă*, an. II, nr. 91, 8 decembrie 1896.

[6] Cu excepția poemului în proză *D'un crépuscule à l'autre*, apărut în publicația franceză *Anthologie-Revue* (1 nov. 1903), Arghezi nu mai colaborează pînă în 1904 la nici un periodic literar (apud Teodor Vîrgolici, *Retrospective literare*, București, Editura Minerva, 1970, p. 227).

Nu se poate spune, însă, că noutatea versurilor argheziene din această perioadă nu a fost sesizată. Chiar dacă nu comentate la momentul apariției lor, ele au fost înregistrate, ceva mai tîrziu, de un critic a cărui orientare antisimbolistă se manifestase în forme dintre cele mai violente. Este vorba de Ilarie Chendi. Într-un articol din *Tribuna* el își exprimă, pe lîngă rezervele inerente (ținînd cont de formația și opțiunile sale estetice) și aprecierile care, venind din partea lui, par cu atît mai surprinzătoare :

In „Linia dreaptă" de la 1904, unde îl întîlnim format, dl. Tudor Arghezi ne apare ca un tip original, cu temperament, partizan al concepțiilor îndrăznețe de formă, cunoscător al literaturii subtile și al celei de cabaret, de la „Chat noir". El își are teoriile sale despre arta poetică [...]. În o serie de poezii apoi, cărora le zice *Agate negre*, dl. Arghezi își exemplifică aceste credințe. Forma e liberă, concepțiile îndrăznețe, uneori pînă la bizarerie (ca de pildă „amintirea e o cămilă, brăzdînd nisipurile în mers" sau „bolnavă luna sta culcată peste-un pachet zdrențos de casă"), dar melancolia și resemnarea blîndă din altele e atrăgătoare.[7]

Dincolo, însă, de un astfel de comentariu (oricum tardiv și nesemnificativ decît ca atitudine din partea unui critic tradiționalist), *Agatele* devansau cu mult epoca, așteptîndu-și publicul care, bineînțeles, a întîrziat să apară. Nu congenerii lui Arghezi, ci generația de după război, „moderniștii" (mai toți născuți după 1895), au fost cei care le-au receptat cu adevărat. Declarația lui B. Fundoianu este cît se poate de elocventă în acest sens :

[...] noi îl știam demult, îi aveam cu toții volumul de versuri, în caietele mici, copiate de noi și dificil adunate din reviste :

În care latele panglici
Întorsu-s-au de-atîtea ori.

Volumul lui Arghezi, imprimat de noi se numea : *Agate negre* și nu *Cuvinte potrivite*.[8]

Dar, după acest al doilea debut, Arghezi dispare din nou din sfera de atenție a criticii și a publicului. Perioada cuprinsă între 1905—1910, ce marchează absența sa din țară, se suprapune unor mutații de accente în evoluția literaturii române, la care, dacă ar fi fost prezent, ar fi contribuit în mod cert. Pe lîngă apariția *Vieții românești* (1906) și, concomitent, a doctrinei poporaniste (care numai în aparență a constituit o replică dată sămănătorismului, în fapt asemănîndu-se prin preocuparea pentru viața țăranului, prin atitudinea de respingere a „poeziei noi" datorită lipsei sale de „specificitate" etc.), se observă în acești ani și o proliferare a publicațiilor simboliste, deci o fortificare a pozițiilor novatoare în literatură. „Monopolul" simbolismului îl deținea, în această perioadă, *Viața nouă* (1905), publicație condusă de Ovid

[7] Il. Chendi : *Doi poeți tineri, Gh. Topîrceanu și T. Arghezi*, în *Tribuna*, an. XV, nr. 60, 15/28 martie 1911, p. 2.
[8] B. Fundoianu, *Omagiu lui Tudor Arghezi*, în *Integral*, nr. 3, 1925, p. 3.

Densusianu. Manifestîndu-se atît ca teoretician și promotor al curentului, cît și ca adept al formulei simboliste în propria sa poezie, el este, de fapt, primul nostru critic literar care sprijină doctrinar poezia nouă. Raportîndu-se, însă, numai la simbolismul francez (și nici la acesta în întregime), Ovid Densusianu impune și, implicit, acceptă o singură orientare din multele existente la acel moment, respectiv dinamismul, activismul, citadinismul — „urbanismul activ" — proprii unui Verhaeren ș.a. Așa se face că poeții cercului *Vieții noi* (I. M. Rașcu, Const. T. Stoika, Vintilă Paraschivescu, Al. Colorian, Șerban Bascovici, Eugeniu Speranția, N. Budurescu ș.a.), în frunte cu mentorul lor (Ervin), vor practica un simbolism de acest tip, repudiind producțiile celorlalți confrați, influențați de Verlaine, Rimbaud ș.a. Totuși, prin conferințele inițiate de Ov. Densusianu pe tema poeziei noi, prin revista ce-și oferea paginile tentativelor poetice înnoitoare, începe să se cristalizeze cu pregnanță noua orientare în lirică. Sigur că, în afară de *Viața nouă*, celelalte erau simple apariții efemere : *Revista celorlalți* (1908) a lui I. Minulescu, *Viața socială* a lui N. D. Cocea (1910) etc., dar este simptomatic faptul că ele încearcă să stăvilească producția literară curentă, oficială, prin creații lirice cel puțin egale valoric. Deși încă ridiculizați de revistele „mamut" ale vremii, simboliștii și parnasienii cîștigă teren, încetînd să mai constituie doar curiozități picante pentru cititorul de rînd, pătrunzînd chiar, încet, dar sigur, în citadela publicațiilor tradiționaliste. Nici eforturile lui Macedonski, ale lui Șt. Petică (care publicase în 1902 volumul *Fecioara în alb*), sau ale lui Iuliu Cezar Săvescu nu reușiseră să impună formula poetică simbolistă. Cu atît mai puțin Ovid Densusianu și colaboratorii *Vieții noi* care, prin cultivarea unui simbolism academizant, se îndepărtaseră, de fapt, de specificul curentului. De-abia *Romanțele pentru mai tîrziu* ale lui Ion Minulescu (1908) popularizează metoda și, lucru esențial, prin succesul repurtat în epocă, obișnuiesc publicul cu un alt mod de gîndire și simțire în poezie, cu o altă sensibilitate lirică. Importanța operei sale constă, așadar, dincolo de valoarea în sine, și în acțiunea pe care a exercitat-o asupra gustului cititorului.

Părăsind țara într-un moment cînd a fi fost numit simbolist constituia un blam, Arghezi se întoarce cînd balanța începuse să încline spre echilibru. Revista *Sămănătorul* își încetase apariția, iar acțiunea curentului era contracarată nu numai de publicațiile de frondă novatoare, ci și de „școala nouă" inițiată și încurajată de Mihail Dragomirescu prin *Convorbiri critice* (1907—1910) și *Falanga literară și artistică* (1910). Deși nu-și propuneau să creeze un curent de idei care să se opună celor promovate de *Sămănătorul* sau *Viața românească*, *Convorbirile critice*, prin simplul fapt de a fi accentuat ideea maioresciană a „autonomiei scriitorului" și a „libertății inspirației", se situează pe poziții antagonice față de revistele „țărăniste".

În acest context se produce cel de al treilea (și ultimul) debut publicistic arghezian cu poezia *Rugă de seară*, tipărită de N. D. Cocea în *Viața socială* din 1910. Acest ultim debut, însă, nu i-l putem atribui autorului, ca intenție, fiindcă, absent din țară, se pare că nici nu avea

cunoştinţă de el. N. D. Cocea se afla în posesia unui caiet cu versuri mai vechi (majoritatea tot din ciclul *Agatelor negre*) şi a dispus de el fără să-şi mai consulte prietenul. Apar, astfel, în decursul anului 1910, în aceeaşi publicaţie, poezii ca : *Tu nu eşti frumuseţea, Triluri, Dedicaţie, Adolescenţă* etc. Prezentat de N. D. Cocea ca „poetul cel mai revoluţionar al vremii noastre“ [9], proclamat de acelaşi „cap de şcoală“, Arghezi reintră în arena literară, fără a o mai părăsi vreodată. Colaborînd la ziarele şi revistele vremii *(Seara, Facla, Cronica)*, pe unele chiar conducîndu-le, el se implică în viaţa artistică românească nu numai prin literatura publicată, ci şi prin polemicile şi campaniile ziaristice pe care le întreţine cu o vervă rar întîlnită pînă atunci. Faptul nu rămîne fără ecou în presa epocii. Reacţiile contradictorii, ce s-au manifestat de-a lungul întregului proces al receptării creaţiei sale, încep să se contureze pregnant.

Cunoscuta publicaţie *Viaţa românească* se exprimă la început reţinut şi prudent : „Revista [*Viaţa socială*, n.n.] se-ncepe cu o poezie de d. Tudor Arghezi — *Rugă de seară* — despre care nu voim să spunem nimic. Nu voim ca să nu ne facem de rîs. Să ne explicăm : poezia aceasta, sau este de domeniul psihiatriei, sau anunţă un geniu“ [10]. La scurt timp, este tentată să-i acorde poetului un oarecare gir : „Literatura, în acest număr, e reprezentată prin d. Tudor Arghezi care, cu siguranţă putem spune acuma, e *ceva*, şi ar putea deveni *cineva*, dacă n-ar avea curioasa plăcere de a se exprima sibilin [11]. Iar la numai un an, rezervele sînt exprimate cu multă precauţie (e drept că poetul îşi începuse colaborarea la marea revistă ieşeană) : „Dacă d. Arghezi n-ar căuta să fie *şi mai original* decît e, l-am aplauda mai mult“ [12].

Dar nu toate revistele tradiţionaliste i-au aplicat acest regim concesiv. Dimpotrivă, de la ironie la vehemenţă a fost utilizată toată gama de tonuri. Numit în derîdere „Sfinx modern al poeziei de astăzi“ [13] de către publicaţia *Ţara nouă* (director : Nicolae Xenopol şi conducerea literară Mihail Dragomirescu), Arghezi pare a incomoda şi irita nu atît prin creaţie, cît prin agitaţia şi tumultul pe care le generează, prin vîlva ce o produce în jurul său. E drept că alţii sînt scandalizaţi doar de nivelul „execrabil“ al producţiilor poetice. Astfel *Cumpăna* condusă de M. Sadoveanu, Il. Chendi, Şt. O. Iosif şi D. Anghel, comentînd *Ruga de seară* (unde „cuvintele se învălmăşesc cu o ciudată incoerenţă, cu afectări de ridicolă genialitate, jignitoare a bunului simţ“) se consideră moralmente obligată, în numele artei şi al frumosului, să ia „apărarea bunului gust faţă de invazia acestor diletanţi“. Şi, fiindcă poezia apăruse într-o revistă cu afişate simpatii socialiste, *Cumpăna* aruncă o săgeată şi în această direcţie : „Nu credem ca, de pildă, cultura păturei

[9] *Către cititori*, în *Viaţa socială*, an. I, nr. 11—22, decembrie 1910.
[10] *Revista revistelor : „Viaţa socială“*, în *Viaţa românească*, an. V. nr. 2, februarie 1910, p. 316.
[11] *Ibidem*, an. V, nr. 4, aprilie 1910, p. 148.
[12] *Ibidem*, an. VI, nr. 3, martie 1911, p. 458.
[13] *Revistele românești*, în *Ţara nouă*, an. I, nr. 5, 15 februarie 1912, p. 436.

sociale de jos să poată fi în bine influențată prin poezii de nebulozitatea și nonsensul *Rugei de seară* a fenomenalului T. Arghezi" [14].

Ceea ce pare, însă, mai greu de înțeles, este că numai după un an de la această severă sancționare a poeziei argheziene, Ilarie Chendi (criticul de la revista mai sus amintită), cunoscut în epocă pentru violența cu care contesta lirica nouă, îi consacră un articol în *Tribuna*, unde îl enumeră „printre cei puțini poeți moderni mai serioși de care dispunem astăzi". Dacă, totuși, unele „afectări de fraze" îi „displac hotărît", consideră că, „renunțînd la violențe", „dl. Arghezi va fi urmărit mai de aproape de cititori și de critică, mai cu seamă că nu pătimește de boala generală a tinerilor noștri scriitori de versuri de banalitate" [15].

[14] *Efemeride*, în *Cumpăna*, an. I, nr. 14, 26 februarie 1910, p. 221.

[15] Il. Chendi, *art. cit., loc. cit.* Arghezi, la rîndul lui, va avea doar cuvinte de bine despre omul și criticul Chendi : „Cel mai rafinat dintre ardeleni și cel mai artistic și mai nervos scriitor de critică în limba românească, pe care a căutat s-o valorifice, dacă se poate spune, în fiecare cuvînt, scris cu îngrijire, așezat simetric și elastic și rotund ca boabele de struguri tămîioși într-un ciorchin — cere o carte ca să vorbească de el, în pagini încete și cu croieli amănunțite, de floare". (*Seara*, an. IV, nr. 1237, 27 iunie 1913.)

Teoria literară a lui Mihail Dragomirescu (I)

AL. TUDORICA

În ultima vreme, interesul pentru ideile estetice ale lui Mihail Dragomirescu a crescut simțitor, devenind frecventă citarea lui printre precursorii metodelor moderne de analiză a textului literar. Trebuie să ne întrebăm dacă „înregimentarea" sa printre partizanii modernizării studiului literaturii este justificată, și în ce măsură, precum și dacă ceea ce poate oferi autorul *Științei literaturii* posterității critice este numai o tehnică nouă, sau e vorba de o întreagă teorie în raport cu care metodologia respectivă se constituie ca un derivat firesc. Contemplată dintr-o perspectivă de ansamblu, teoria sa literară își vădește, în primul rînd, caracterul întreg și unitar. Dacă nu a avut ambiția să compună o estetică, Dragomirescu a realizat, totuși, o teorie literară, însă cu evidente implicații estetice. Preambulul filozofic și estetic al *Științei literaturii* are menirea, în ochii autorului, pe de o parte să evoce, într-o manieră angajantă și polemică, o anumită tradiție, pe de altă parte, să enunțe cîteva principii fundamentale. Căutîndu-și propriul loc în serie, Dragomirescu își delimitează poziția în comparație cu atitudinile extreme : estetica idealismului german, reprezentată în primul rînd de Kant, și pozitivismul scientist și determinist al lui Taine. Încercînd apoi o sinteză a acestor situări liminare, tentație vizibilă de altfel peste tot în teoria sa, Dragomirescu va vorbi despre o estetică *integrală*, construită pe baza conceptului fundamental de *lume psiho-fizică*. Principal locuitor al acestei lumi, capodopera este singura întruchipare a frumosului ; ea ia naștere în urma sintezei originare dintre Suflet și Natură, ținute la un loc de Armonie, al treilea membru al *tripartiției* (care se dovedește a fi, din punct de vedere metodologic și structural, principiul ordonator generalizat în întreg edificiul teoriei literare dragomiresciene). Deși critică insistent formula unui estetic metafizic, susținînd peste tot caracterul *pipăit* al frumosului, totuși trăsăturile definitorii ale lumii psiho-fizice, care adăpostește acest frumos, sau conceperea capodoperei ca existînd, sub formă de prototip ori de specie, la un nivel abstract, supraindividual și de neatins în actul contemplării estetice dovedesc, din punct de vedere filozofic și estetic, preluarea și asimilarea unei importante moșteniri a idealismului și a absolutismului estetic, care oferă teoriei literare a lui Dragomirescu principiile sale fundamentale.

A doua direcție reprezentată în sinteza esteticii integrale este cea scientistă. Aici mai cu seamă vrea să se afirme originalitatea punctului

de vedere dragomirescian. Autorul va vorbi foarte decis despre o *știință a literaturii*, restrîngînd, pe de o parte, sfera interesului cercetării estetice la literatură, iar pe de altă parte așezînd studiul acesteia sub semnul hotărîtor al modelului științific. Inspirîndu-se din psihologie (adunate din pasta întregului său sistem, multe elemente disparate ar putea compune la el o teorie a structurii sufletului), dar mai ales din mereu invocatele științe ale naturii, cercetarea literaturii, așa cum o concepe Dragomirescu, își consolidează un obiect specific și își compune o metodologie proprie. La nivelul obiectului, principala problemă de rezolvat constă în depășirea variabilității esteticului, manifestat, după părerea altor teoreticieni, într-o multitudine de forme individuale, condiționate de numeroși factori schimbători, situație care ar anula posibilitatea oricărei cercetări riguroase și obiective. Însă Dragomirescu speră să poată depăși consecințele unui asemenea relativism extremist, pe care le acceptă eventual numai în planul receptării empirice, vorbind în schimb despre obiectivitatea frumosului și afirmînd credința în caracterul nu numai universal (Kant), dar și necesarmente *obiectiv* al judecății estetice. În postularea *naturii obiective* a frumosului și, implicit, a judecății estetice își află *Știința literaturii* cheia de boltă a întregului edificiu. Odată acceptată această premisă, metodologia, care urmează să permită cercetătorului luarea în stăpînire a cuvenitului obiect, se poate desfășura în cea mai deplină consecvență, îndreptățind invocata atitudine științifică. Descriind condiția unui critic ideal, Dragomirescu îl consideră, în virtutea calităților sale, un prezumtiv posesor al „individului" sufletesc celui mai „sănătos", ales pentru a fi studiat ca reprezentant al capodoperei-specie. Criticul are apoi îndatorirea să pună în mișcare complicatul sistem de *selectare, caracterizare, ierarhizare* și mai cu seamă *clasificare* (sistem devenit celebru printre studenți datorită cursurilor, seminarelor și mai ales examenelor profesorului), manieră prin care putem intra în posesia deplină a obiectului cercetat — capodopera. Dintr-un exces de zel analitic, aceste descrieri și caracterizări iau, nu de puține ori, o înfățișare stufoasă și pedantă, descoperind la fiecare nivel al exegezei noi subordonări posibile ale unor alte serii de tripartiții, impunînd operei cercetate caracteristici nu arareori arbitrare, denumite prin termeni insuficient motivați. Este însă cu adevărat remarcabilă, în această preocupare pentru o cît mai bună cunoaștere a operei literare, atenția deosebită acordată de critic studiului expresiei verbale, interes vechi la el, dus la împlinire mai ales în *Teoria poeziei* și în volumul al II-lea din *La Science de la littérature*. Aici modernitatea și actualitatea tehnicii de cercetare sînt maxime. Studiul nivelului verbal, rolul acordat cuvîntului și contextului lingvistic îl apropie pe Dragomirescu de cercetările de poetică, retorică sau stilistică, chiar dacă direcția din care el sosește la această întîlnire cu metodele mai noi e cu totul diferită de cea a orientărilor moderne.

În contextul românesc al timpului său, Dragomirescu face prin teoria sa o figură singulară. Tradiția care l-a produs, reprezentată în imediată apropiere de Maiorescu, îl îndatorează, în parte, pînă la capăt.

Alături de alte moșteniri mai mărunte (cum ar fi definirea poeziei ca obiectivare a unui sentiment, sau teoria geniului, la a cărei sursă directă — Schopenhauer — Dragomirescu ajunge peste capul maestrului său), principiul maiorescian cel mai important, preluat (în chip recunoscut) și apărat cu strășnicie, este cel al autonomiei esteticului. Dușmanii acestui principiu, adunați din toate zonele învecinate artei, sînt confundați de Dragomirescu sub emblema, lărgită pentru circumstanță, a istorismului, cu care autorul s-a războit de-a lungul întregii sale cariere. Ideea specificității esteticului, care, așa cum observa Lovinescu, devenise în alte părți un bun de mult cîștigat și nemaicontestat, a provocat la noi, de-a lungul întregii perioade interbelice, dar mai cu seamă în momentul de început al secolului, dispute și campanii ample, ce au putut face, rememorate peste ani, gloria luptătorilor pentru ideea de adevăr artistic. Așa se explică de ce, plasat printre descendenții direcți ai lui Maiorescu, Dragomirescu a putut primi, din acest punct de vedere, laurii cuveniți celui mai aprig combatant pentru numita cauză. Meritul i-l recunoaște însuși Lovinescu : „Mihail Dragomirescu a fost continuatorul lui T. Maiorescu, singurul din prima generație care a luptat vreo patru decenii pe poziția autonomiei esteticului, disociindu-l de toate elementele intrate în simbioză. Meritul poziției și dîrzenia luptei îi revin incontestabil ; el trebuie să-i fie recunoscut“ [1]. Dar citatul n-ar fi complet fără a doua sa parte, care modifică în mare măsură sensul elogiului inițial, căci „din nefericire, continuă Lovinescu, principiile nu se valorifică decît prin oamenii ce le reprezintă, și între dascăl și discipol nu existau asemănări structurale“. Din această paralelă, ca și din altele, repetate de Lovinescu, între cei doi teoreticieni, Dragomirescu nu iese în avantaj : „Măsura, tactul, bunul simț, gustul artistic, eleganța, rezerva, talentul literar al înaintașului nu intrau în alcătuirea psihologică și artistică a continuatorului“ [2]. Motivul numeroaselor critici și ironii din partea lui Lovinescu se sprijină pe divorțul, manifestat în multiple planuri, între cei doi importanți critici ai perioadei interbelice. Slujind în comun principiul specificității esteticului, ei se despart în înțelegerea diferită a numeroaselor sale consecințe, căci pentru Lovinescu esteticul este etern variabil și, plasat în istorie și nu în atemporalitate, nu poate fi studiat decît sub forma înregistrării acestor inevitabile mutații ale gustului ; ele sînt semnele necesarului acord dintre artă și contextul ei mai larg, mediu de care Dragomirescu s-a străduit s-o desfacă tot timpul. „Cum nu există valori absolute, ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platoniciene, ci în mobilitatea ei ; nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportare la un imutabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești ce i-au determinat sti-

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, București, Casa școalelor, 1943, p. 41.
[2] *Ibidem*.

lul" — aceasta este chiar fraza de început a *Istoriei literaturii române contemporane* [3], afirmînd un program parcă înadins diferit în toate punctele de cel al lui Dragomirescu.

În afară însă de opoziția din planul principiilor, Lovinescu și Dragomirescu s-au confruntat în cel al părerilor critice despre scriitorii epocii, ca și în intenția comună, dar îndeplinită de pe poziții iarăși diferite, a realizării unui directorat critic în literatura vremii, care, înființînd școli și cenacluri, și sprijinindu-se pe revistele aferente, să refacă, în condiții diferite, postura maioresciană și magistratura sa din cadrul „direcției noi". Dragomirescu, moștenitor direct (deși nu și acreditat de Maiorescu, de care s-a despărțit în împrejurările cunoscute), avea „școala" *Convorbirilor literare* și ascendentul debutului vegheat de ochiul mentorului Junimii, dobîndind în plus o investitură universitară care îi conferea autoritate și-l apropia o dată mai mult de postura maioresciană. Retras, în sfîrșit, din critica foiletonistă în planul construcțiilor de idei, Dragomirescu încerca să semene tot mai mult cu imaginea magistrului, lipsindu-i doar (așa cum spuneam) importanta dimensiune politică, latură în care Maiorescu excelase, și pe care elevul său s-a străduit fără succes s-o atingă. Putem vorbi în cazul lui Dragomirescu, fără să greșim, de un adevărat *complex al lui Maiorescu.* El i-a dominat întreaga activitate, traducîndu-se, pe de o parte, prin tentația subconștientă de a semăna, în cît mai multe privințe, cu modelul, iar pe de altă parte, prin ambiția, vizibilă în fapte, de a-l depăși, prelungind însă, de fapt, niște linii de forță comune. Chiar după biruința tîrzie care a însemnat *Știința literaturii*, se mai văd încă urmele vechii „răfuieli" subconștiente cu imaginea opresivă a dascălului ; Dragomirescu ținea să delimiteze acum mai precis ce e al său de ceea ce e moștenire de idei maioresciană, punîndu-l, în plus, pe mentorul junimist, ca într-un fel de naivă răzbunare, să-i explice și să-i apere, împotriva altor opinii, propria sa teorie, cuprinsă în dialogurile din *Integralismul.*

Mai vulnerabilă decît sistemul de idei era critica sa, cu ierarhii de valori total îndoielnice, dovedind nepotrivirea dintre teorie și practică, precum și discutabila eficacitate a lăudatului simț critic ideal, pe care *Știința literaturii* îl folosea drept etalon pentru acreditarea existenței capodoperei. Însă mai vulnerabilă decît toate s-a dovedit a fi structura omului, și Lovinescu, spirit pătrunzător, a folosit din plin această șansă, executînd cu ironia binecunoscută un adversar care-și etala peste tot principalele defecte : lipsa de tact și de măsură, excesul de sine, tonul foarte decis și doct în afirmarea opiniilor și, pornind de aici, pe măsura trecerii anilor, o tot mai accentuată megalomanie, încurajată de deschiderea europeană pe care părea s-o dea *Științei literaturii* ediția franceză. Înțelegînd, probabil, cît de sensibil era Dragomirescu față de amintitul „complex" maioresciian, Lovinescu nu pierde ocazia de a-l așeza pe urmaș într-o strivitoare paralelă cu ctitorul junimist, comparație însă, în fond, nedreaptă, trăgînd mai mult către pamflet, pentru că deplasează atenția

[3] Vol. I. în E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, 1973, p. 11.

din planul esențial al contribuției ideilor mai cu seamă în acela, net dezavantajos pentru Dragomirescu, al însușirilor omului :

Nu putem totuși ocoli constatarea contrastului absolut de structură între T. Maiorescu, expresia cea mai înaltă a măsurii, a tactului, părintele bunului simț și al bunului gust în literatura noastră, obiectiv atît cît poate fi obiectiv un om ce reprezintă o ideologie și o școală, și, deci, o pornire naturală spre partialitate [atunci de ce să nu i-o acordăm și lui Dragomirescu ? n.n.], clasic cu o formă limpede, abstractă, glacială, cu o ironie distantă, polemist incisiv, concis, mai presus de toate logic, aristocratic în toate manifestările sale publice și literare, foarte cumpănit în elogii, valorificîndu-le tocmai prin cumpătarea împinsă pînă la uscăciune și avariție — și continuatorul său, ce se afla la antipodul acestor calități : lipsit adesea de gust și de bun simț, mai totdeauna de tact, dincolo de tolerabil, bine intenționat, dar exaltînd valori modeste în elogii stridente, pus pe harță măruntă, de un personalism acut și hipertrofic, creîndu-și ori umflîndu-și meritele în proporții amețitoare, „întronînd" și „detronînd" scriitori după criterii proclamate obiective, dar coincidînd suspect cu situația lor specifică față de „școala nouă" a *Convorbirilor critice*, totul exprimat într-un stil plebeu și cu mult prea cacofonic pentru a putea acorda o autoritate estetică celui ce se exprimă atît de inestetic.

Peste capul principiilor juste apărate de Dragomirescu, Lovinescu vede efectele lor practice, luînd cu două mîini înapoi ceea ce acordase mai înainte cu una :

Nu principiile reprezintă adevărata forță ; principiul autonomiei estetice, de pildă, nu aparținea lui T. Maiorescu ; în literatura apuseană era și este un bun comun ; originalitatea și meritul criticului stă în aplicarea lui în cadrul literaturii noastre, în gust și tact, în ceea ce se numește *l'esprit de finesse*. Lunecat din mîinile lui T. Maiorescu, principiul și-a pierdut preciziunea în cele ale lui Mihail Dragomirescu, dînd loc la rezultate deplorabile, la iperbole și deformări, cu sublinierea excesivă a propriului său rol.[4]

Și iată cum, deși istoria teoriei și a criticii literare românești îi înregistrează de aceeași parte a baricadei, adică opuși împreună, în bună descendență maioresciană, tradiției critice inaugurate de Gherea și continuate în epocă de Iorga sau Ibrăileanu, Lovinescu și Dragomirescu se văd, în realitate, despărțiți de mult mai multe lucruri decît cele cîteva, e drept, fundamentale, pe care le au în comun. Într-adevăr, nu principiile contează, ci felul în care oamenii înțeleg și reușesc să le reprezinte...

O comparație se impune cu ceilalți doi importanți creatori de sisteme estetice în cultura noastră, L. Blaga și T. Vianu. Distanța care separă pe Dragomirescu de Blaga e destul de mare, și ea se măsoară în primul rînd între conceptele fundamentale ale celor două sisteme. Cunoscînd natura frumosului la Dragomirescu, vom spune că pentru Blaga orice colț al teoriei estetice adăpostește prezența *misterului*, concept esen-

[4] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Editura Casei școalelor, 1943, p. 33—34.

țial, în raport cu care se definesc toate celelalte componente, filozofice sau estetice, ale sistemului său. Cultura și, în cadrul ei, arta, sînt „revelare metaforică și în tipare stilistice a misterului“ [5]. Misterul, care nu lipsește nici la Dragomirescu, avînd reprezentări multiple (elementul mistic, ideea generatoare, armonia, și intrînd, la urma urmelor, chiar în statutul ontologic al capodoperei — ființă misterioasă și de neatins în starea ei de prototip —, este însă mereu însoțit și controlat la el de luminile rațiunii, cu care încearcă să realizeze sinteze, autorul străduindu-se peste tot să împace contrariile. Dar pentru Blaga el există într-un plan autonom și perfect inaccesibil, din care izvorăște arta, împreună cu mitologia, filozofia sau teoriile științifice, participante toate la conceptul de lume plăsmuită, purtîndu-l în adîncul lor și protejîndu-l cu gelozie de încercările de a-l revela. O altă deosebire între Blaga și Dragomirescu e respingerea de către primul (semănînd în acest punct cu Croce) a ierarhizării sau a clasificării artelor, unite toate în această misiune comună a relevării misterului (așa cum la Croce ele erau toate expresia unui lirism funciar). Autonomia esteticului, pe de altă parte, principiu apărat cu fanatism de Dragomirescu, nu convine deloc punctului de vedere totalitar cultural al lui Blaga, pentru care „artei îi prieste numai climatul paralelismului cultural, și o anume discreție cît privește cultivarea esteticului propriu-zis“. Blaga sancționează excese în care conceptul dragomirescian de estetic, deși nu este aici direct vizat, poate fi recunoscut cu ușurință :

Estetismul se face vinovat de două mari greșeli : 1) Prin tendința sa de izolare și de purificare estetică a artei, el duce la evaporarea substanței acesteia ; 2) Estetismul, năzuind să instaleze hegemonia esteticului, atît în cultură cît și în viață în general, conduce în ansamblul culturii la un fel de elefantiază cvasi-artistică.

Prin urmare, „arta face parte integrantă din cultură“, ea „nu poate fi izolată de celelalte ramuri ale culturii și nu poate să reclame nici privilegii“ [6]. Există însă, firește, un specific al artei, înăuntrul sferei largi a culturii, care se realizează „în cadrul sensibilității, al concretului, al intuiției, al simțurilor“, opus planului „conceptelor și al schematismelor imaginare, ca în știință“, sau celui al „viziunilor abstracte, ca în metafizică“ [7].

Se află însă două concepte la Blaga, care vin aproape de corespondentele lor din teoria lui Dragomirescu. Primul este chiar cel de *lume plăsmuită*, ale cărei norme de existență, subliniindu-i specificitatea în opoziție cu lumea reală, o înrudesc cu lumea *psiho-fizică* a lui Dragomirescu (mai puțin sinteza originară, exprimată de cea din urmă chiar în titlu) : „Datele, structurile, complexele care alcătuiesc o plăsmuire de artă nu sînt și nici nu pot să fie judecate după aceleași criterii ca datele fenomenale ale lumii imediate“ [8]. Nu e de acceptat, așadar, o teo-

[5] L. Blaga, *Artă și valoare*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 28.
[6] *Ibidem*, p. 75—76.
[7] *Ibidem*, p. 77.
[8] *Ibidem*, p. 88.

rie sau o interpretare bazate pe ideea de *mimesis*, căci „structurile obiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură, fără de a-şi pierde aici calitatea iniţială“ [9].

Al doilea concept este acela de *operă-cosmoid*, termenul subliniind pentru Blaga valoarea specifică a existenţei operei, socotită alături de — şi nu parte dintr-un cosmos mare. Principiul fundamental care uneşte *opera-cosmoid* cu capodopera dragomiresciană este cel al organicităţii artei, tradusă în limbajul său de autorul *Ştiinţei literaturii* printr-un echivalent, cauzalitatea sintetică, menită să sublinieze, în mai mare măsură decît la Blaga, o viziune modernă asupra *relaţiilor* şi a interdependenţei părţilor ce compun întregul, anunţînd, cum spuneam, ideea de *structură*. Valoarea artistică rămîne însă pentru Blaga o creaţie marcată de subiectivitate, aflată departe de caracterul obiectiv cu care o înzestrează Dragomirescu. Blaga a demascat „iluzia finalistă“ ce dă naştere acestor valori supraindividuale, şi e sigur că el n-a putut fi de acord, în ultimă instanţă, cu ideea unei ştiinţe a literaturii.

T. Vianu, al doilea mare creator de sistem în context românesc, elaborează o *Estetică* în înţelesul deplin al cuvîntului, şi din acest punct de vedere el depăşeşte intenţiile *Ştiinţei literaturii*. Prima trăsătură, şi cea mai generală, care uneşte produsele celor doi teoreticieni, este caracterul raţionalist şi analitic al ambelor opere, atenuat oarecum, în cazul lui Dragomirescu, prin ideea, exprimată frecvent, a cunoscutei sinteze, totuşi foarte vizibil chiar şi la el, dacă îl comparăm, de exemplu, cu Blaga.

Pe de altă parte, Vianu vorbeşte şi el adesea despre sinteză, ambele demersuri, analitic şi sintetic, fiind indispensabile pentru edificarea oricărui *sistem*; iar Vianu şi Dragomirescu sînt, în chipul cel mai înalt, nişte spirite sistematice.

Cei doi autori vor acorda mai puţină atenţie momentelor alăturate problemelor operei propriu-zise, *creaţia* şi *receptarea*, dirijîndu-şi atenţia cu deosebire asupra *operei* înseşi. Faptul este mai vizibil în cazul esteticii lui Vianu, care beneficiază de noutăţile aduse în această direcţie de fenomenologie, concentrîndu-se mai evident, şi cu intenţie, asupra chestiunilor legate de statutul operei. Însuşi Vianu crede a observa o orientare asemănătoare a interesului chiar în cazul teoriei lui Dragomirescu, lucru cu atît mai remarcabil cu cît momentul constituirii ei era dominat de cercetările supuse influenţei la modă a psihologiei :

> In ce-l priveşte, d-l Dragomirescu nu cedează niciodată psihologismului general al epocii sale. Nici analiza procesului creaţiei, aşa cum se desfăşoară în sufletul individual al artistului, nici descrierea şi explicaţia mecanismului emoţiei estetice nu sînt întrebările în faţa cărora se opresc cercetările sale. Problemele esteticii psihologice nu sînt problemele d-lui Dragomirescu [10].

[9] *Ibidem*, p. 95.

[10] *Mihail Dragomirescu. Lecţie de deschidere a Cursului de estetică şi critică literară...*, 20 ian. 1939, în vol. *Scriitori români*, I, Editura Minerva, 1971, p. 344.

Vianu va defini și el natura specifică a artei, numind-o, semnificativ, *areală* (și nu *ireală*), și va socoti opera un organism închis, realizînd la nivelul formei o „unitas multiplex". Opera va fi caracterizată printr-o „imutabilitate originală", adică un raport ferm, de nezdruncinat, între fond și formă, și printr-o „simbolică ilimitată", adică o deschidere la infinit a semnificațiilor. Ambele trăsături își află corespondente, la Dragomirescu, în solidaritatea definitivă, consacrată prin armonie, a fondului cu forma, ca și în posibilitățile nelimitate ale capodoperei de a vorbi în chip divers receptorului, prin jocul niciodată epuizabil al relațiilor dintre părțile ansamblului, principiu inclus în cuprinzătoarea formulă a cauzalității sintetice și devenit, în felul acesta, explicația însăși a eternității capodoperei.

Însă consecvent cu definiția dată operei ca un produs *ideo-realist*, Vianu va sublinia în egală măsură *autonomia* și *eteronomia* acesteia, și nu o va îndepărta, precum Dragomirescu, de natură (cu toate că, și pentru acesta din urmă, natura este o parte integrantă a sintezei ce întemeiază opera). Urmărind peste tot calea de mijloc, Vianu se va feri de excese și de parti-pris-uri. Fără să propună o poziție angajantă, ca a lui Dragomirescu, sistemul său estetic este, de aceea, și mult mai puțin vulnerabil.

Dintre autorii străini contemporani, doi ne par a justifica, în mai mare măsură, o comparație cu Dragomirescu. Primul este Croce, la care referiri s-au făcut și pînă acum. Explicația stă mai întîi în importanța personalității esteticianului italian, a cărui operă autorul român a cunoscut-o și a comentat-o. Dar între cei doi relațiile au fost chiar directe (s-au cunoscut și au corespondat). Primul interesat în această legătură era, desigur, Dragomirescu, dornic să cunoască opinia colegului său asupra propriei teorii. Confruntarea celor două sisteme, făcută astăzi, evidențiază apropieri între unele puncte de vedere importante. Principala lor punte de legătură este situarea comună în tradiția idealismului estetic, de care se leagă și ideea autonomiei esteticului, ducînd, în ambele cazuri, la respingerea istoriei în special, a relațiilor operei cu exteriorul, în general. Pentru Dragomirescu, istoria este asimilată cu întreaga datorie pe care opera ar avea-o, într-o viziune deterministă, față de exteriorul ei, și de aceea refuzată cu hotărîre. Pentru Croce, contestarea importanței istoriei se face dintr-un punct de vedere mai deosebit, căci ea, fiind un act al spiritului, devine veșnic contemporană istoricului. Croce a putut astfel servi ca bază numitei direcții „prezentiste" în teoria istoriei, din care s-a împărtășit la noi și G. Călinescu, atunci cînd a definit natura istoriei ca fiind constituită mai întîi de punctul de vedere al interpretului, și abia în al doilea rînd prin participarea faptelor ordonate înăuntrul tiparului propus de acesta. (Totuși Croce, mai puțin categoric, primește folosul adus de critica istorică, înțeleasă ca operație pregătitoare în vederea repunerii receptorului în condițiile inițiale, specifice operei cercetate, pentru a putea repeta astfel actul expresiv, identificat de el cu receptarea.) Dar de aici înainte, deosebirile între cei doi abundă. Idealismul lui Croce nu se însoțește, ca la Dragomirescu, de un raționalism dispus să analizeze, sau, după modelul știin-

ţific (respins principial de Croce), să ierarhizeze şi să clasifice. Clasificarea este inutilă, crede esteticianul italian, căci operele sînt indivizi unici şi orice relaţie între ele, fie ea sincronică sau diacronică, devine pur formală. Analiza e, de asemenea, neavenită, pentru că ea contrazice principiul totalităţii integratoare a lirismului. Frumosul nu are părţi sau nuanţe pentru Croce, analizabil este doar urîtul. Conceptul dragomirescian de psiho-fizic nu primeşte nici el acordul esteticianului italian, întrucît continuă să păstreze, în sinteza anunţată, legătura cu fizicul. Materia operei, la care Dragomirescu ţine atît, nu are pentru Croce nici o importanţă. De ea se ocupă metodele ştiinţelor fizice, pe care autorul *Esteticii* nu le primeşte în cadrul cercetării artei. Croce e profund *conţinutistic*, iar intuiţia, substanţa oricărei opere, atrage expresia în acelaşi plan interior. Dragomirescu, dimpotrivă, nu renunţă la caracterul „pipăit" al frumosului său, de unde o bogată tehnică a analizei învelişului verbal, în cazul capodoperei literare. De aceea, coborînd pe terenul *criticii* operei, cei doi se despart de-a binelea, căci Dragomirescu, raţionalist şi demonstrativ, caută, cel puţin în principiu, justificarea opiniei, înarmat cu o întreagă tehnică a analizei, de inspiraţie scientistă, în vreme ce Croce se arată interesat, cercetînd opera, mai curînd de „sentimentul principal", argumentînd o părere doar prin citarea unor pasaje semnificative. Intuiţionismul crocean devine astfel în practică un fel de impresionism critic, ajungînd să aparţină unei poziţii nu numai principial diferite de a lui Dragomirescu, dar combătute cu toată hotărîrea de acesta.

Mai multe puncte de contact are autorul român cu o altă personalitate a criticii de la începutul secolului, F. Brunetière. Spre deosebire de relaţia cu Croce, întîlnirea nu se mai produce acum în planul ideilor estetice, ci cu deosebire în cel al consecinţelor lor, adică într-o viziune comună asupra criticii şi a metodologiei literare aferente. Ca şi Dragomirescu, Brunetière hrăneşte iluzia posibilităţii unei critici obiective, bazate pe o judecată de valoare impersonală. „A critica este a judeca", spunea el adeseori. Scientismul, apreciat de el la Taine, ca şi apelul la metoda evolutivă (punct în care opinia lui Brunetière se desparte, evident, de eternitatea şi imobilismul lumii psiho-fizice a lui Dragomirescu) ar avea drept consecinţă această necesară obiectivare critică : „Marea utilitate a metodei evolutive va fi, în viitor, de a expulza din istoria literaturii şi a artei ceea ce ele conţin încă drept „subiectiv", şi de a conferi astfel judecăţilor criticii autoritatea care le-a fost refuzată pînă aici" [11]. Duşmanul comun al celor doi este impresionismul, expresie a aceluiaşi odios *eu*, pe care Dragomirescu îl primea, chiar în poezia lirică, numai în formă obiectivată, şi pe care Brunetière îl izgoneşte acum din critică : „În chiar zilele noastre, n-am expulzat încă de tot lirismul din critică ; [...] mulţi critici, necăutîndu-se decît pe ei înşişi, nu se regăsesc decît pe ei înşişi în operele altora ; [...] *Eul* nu se etalează nicăieri în chip mai impertinent decît într-unul din genurile care, fără îndoială,

[11] F. Brunetière, *La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature*, în *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, vol. 6, ed. a 8-a, Hachette, 1922, p. 34.

îl suportă cel mai puțin“ [12]. Brunetière anunță un scop al criticii care seamănă, pînă la un punct, cu cel al lui Dragomirescu (mai puțin în privința *explicării*, punct în care cei doi se despart din nou, căci autonomismul lui Dragomirescu nu se potrivește cu determinismul lui Brunetière, mai firesc atașat, trebuie s-o recunoaștem, unei metodologii scientiste) : „Obiectul criticii este de a *judeca*, *a clasa*, *a explica* operele literaturii și ale artei“ [13]. Întocmai ca și Dragomirescu, Brunetière aspiră către depășirea variațiilor de gust, sau măcar spre limitarea lor, prin justificarea oferită impresiei de argumentele rațiunii :

Trebuie ca critica să judece, din moment ce a fost inventată tocmai pentru asta, adică pentru a găsi impresiilor noastre motive mai generale decît ele însele, justificări care le întrec, cauze, în fine, care sînt anterioare, exterioare, superioare. Și trebuie ca critica să clasifice, dacă e adevărat că impresiile noastre, diferite, după cum bine o știm, în cantitate, nu sînt mai puțin diferite în calitate. [14]

În sfîrșit, comună celor doi critici este preferința decis exprimată pentru un gust și un model clasic, traduse prin respingerea noutății (naturaliste pentru Brunetière, simboliste la Dragomirescu, pentru a alege exemple notorii din campaniile celor doi) și, respectiv, prin aprecierea autorilor vechi (ca exemplu, strălucitorul secol al XVII-lea francez, lăudat peste tot de Brunetière, și tot el, în cazul lui Dragomirescu, furnizînd majoritatea autorilor comentați în *La Science de la littérature).*

[12] *Nouvelles questions de critique*, Paris, Calman-Lévy, 1890, p. 203.
[13] *La Critique*, în *Études critiques...*, vol. 9, Hachette, 1932, p. 32.
[14] *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, ed. a 8-a, Hachette, f.a., p. 197.

Mihai Eminescu: *Glossă*

CRIȘU DASCĂLU

(I)
Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate ;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate ;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece ;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece.

(II)
Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte ?...
Tu așează-te deoparte,
Regăsindu-te pe tine,
Cînd cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

(III)
Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii
Înspre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate ;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

(IV)
Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.

(V)
Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe ;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă și socoate.

(VI)
Căci acelorași mijloace
Se supun cîte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă ;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atît de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

(VII)
Nu spera cînd vezi mișeii
La izbîndă făcînd punte,
Te-or întrece nătărăii,
De ai fi cu stea în frunte ;
Teamă n-ai, căta-vor iarăși
Între dînșii să se plece,
Nu te prinde lor tovarăș :
Ce e val, ca valul trece.

(VIII)
Cu un cîntec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să schimbe-actorii-n scenă,
Te momește în vîrteje ;
Tu pe-alături te strecoară,
Nu băga nici chiar de seamă,
Din cărarea ta afară
De te-ndeamnă, de te cheamă.

(IX)
De te-ating, să feri în laturi,
De hulesc, să taci din gură ;
Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,
Dacă știi a lor măsură ;
Zică toți ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece ;
Ca să nu-ndrăgești nimică,
Tu rămîi la toate rece.

(X)
Tu rămîi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă :
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă ;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine ;
Toate-s vechi și nouă toate :
Vreme trece, vreme vine.

1. Direcțiile pe care a înaintat exegeza *Glossei* sînt mai ales critica genetică [1] și aceea a variantelor [2]. De fiecare dată, subiectul discutat cu insistență a fost *pesimismul*, dar în așa fel încît urma să fie evident pentru oricine că acesta trebuie înțeles mai mult ca ati-

[1] Înțeleasă drept identificare a surselor filozofice și drept stabilire a unor posibile filiații literare, cum au procedat Tudor Vianu, *Eminescu și etica lui Schopenhauer*, în *Eminescu*. Prefață de Al. Dima, Iași, Junimea, 1974, p. 48—57 ; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, București, Minerva, 1970, p. 7—8, 18—20 ; Tudor Vianu, *Din istoria unei teme poetice : lumea ca teatru*, în *Studii de literatură universală și comparată*. Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Academiei, [1963], p. 123—136 ; Eugen Todoran, *Comedia cea de obște*, în *Eminescu*, București, Minerva, 1972, p. 426—447 etc. În privința raportării poeziei la antecedente românești, trebuie să se aibă în vedere această opinie a lui G. Călinescu : „Unde în poezia română anterioară găsim măcar o umbră din *Călin Nebunul*, din *Glossa* sau din *Luceafărul* ? Oricîte izvoare s-ar mai capta, studiul raportului dintre Eminescu și premergători e prin definiție sterp" (*Eminescu în timp și spațiu*, în *Opera lui Mihai Eminescu*, V, Fundația pentru literatură și artă, 1936, p. 337). Istoricul literar avea în vedere, desigur, imposibilitatea stabilirii unor raporturi *valorice* plauzibile, căci „umbre" ale *Glossei* se lasă detectate : *Dar vai nouă, maică lume ! că pe-a roței tale scări / Nu priimești statornicie, ci prefaceri și schimbări...* (Costache Conachi, *Jaloba mea)* ; sau : *Vremea-nalță și rădică / Vremea face, vremea strică, / Vremea suie și coboară, / Vremea surpă și doboară, / Vremea schimbă și preface /.../ Vremea-nalță, vremea crește, / Vremea iarăși micșorește, / Toate sînt de vreme-aduse, / Toate la vreme supuse* (Barbu Paris Mumuleanu, *Alt chip*) etc. Pentru semnificația stilistică a unor asemenea antecedente, cf. Ștefan Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, în *M. Eminescu. I. Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, p. 79—100. Mai fructuoasă pare a fi raportarea *Glossei* la alte componente ale corpusului eminescian și îndeosebi la *Luceafărul*, *Cu mine zilele-ți adaogi...*, *Revedere*, *Oda (în metru antic)*, *Panorama deșertăciunilor* etc. (Cf. G. Călinescu, *Opera...*, I, 1970, p. 28 ; D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*. Prefață de Ioana Petrescu, București, Editura tineretului, [1969], p. 254—255 ; Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*. Cu un cuvînt al autorului către cititorii români. Traducere de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan, Iași, Junimea, 1977, p. 430—443 ; Ionel Oprișan, *Formele fixe în poezia lui Mihail* (sic !) *Eminescu*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tomul XIII, 1964, nr. 2, p. 359—360 ; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și poezia de meditație filozofică*, în *Luceafărul*, VII, 1964, nr. 7, p. 4 ; Paula Diaconescu, *Repetiția — procedeu artistic în poezia lui Eminescu*, în *Limbă și literatură*, III, 1957, p. 46 ; Eugen Todoran, *op. cit.*, p. 446, 451—452).

[2] Inaugurată, în ce privește *Luceafărul*, de D. Caracostea în *Creativitatea eminesciană* (*Studii eminesciene*. Ediție îngrijită de Ion Dumitrescu. Prefață de George Munteanu, București, Minerva, 1975, p. 1—108). Variantele *Glossei* au fost cercetate amănunțit de Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 430—443 și de L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei, 1964, p. 361—373.

tudine existențială decît ca temă literară [3]. Deși nu a fost ignorat, „raportul dintre formă și fond" a interesat doar în treacăt pe interpreți. În cazul acestei poezii, termenul *formă* se dovedește a fi ambiguu, căci el poate să indice la fel de bine semnificantul lingvistic al textului, ca și nivelul său prozodic. Sentimentul perfecțiunii formale, mărturisit adeseori [4], rezultă din conștiința adecvării superlative a celor două aspecte la stratul semnificativ [5]. Această dublă adecvare face obiectul paginilor care urmează [6].

2. Introducînd noțiunea *nivel semiotic*, vom face o distincție între semioza de nivelul I, în care este antrenat semnificantul *lingvistic* al textului, și semioza de nivelul al II-lea, care implică semnificantul *prozodic*.

Luarea în considerare a semiozei de nivelul I arată că planul semnificatului și acela al semnificantului își corespund mai ales în zonele de maximă concentrație semantică, reprezentate de tema lumii ca teatru (strofa IV) și de tema prezentului etern (strofa V). Prima dintre aceste teme relevă în special opoziția *actor* vs *roluri* ca opoziție între „realitatea unică" și „aparențele ei multiple" *(Joace unul și pe patru)*, propagată paradigmatic în text. O asemenea paradigmă este aceea „a cunoașterii autentice" (condiționate de transcenderea aparențelor și de situarea decisă în realitate ca domeniu al adevăratei cunoașteri) : *cunoaște, (re)găsi, întreba, înțelege, învăța, socoti, ști, vedea (Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate ; Regăsindu-te pe tine ; Pentru cine o cunoaște ; Și-nțelegi din a lor artă ; Vede-n capăt începutul / Cine știe să le-nvețe)*. O altă paradigmă este aceea „a izolării", atitudine recomandată pentru delimitarea obiectivă a aparențelor de realitate : *deoparte, în colț, pe-alături, în laturi (Tu așează-te deoparte ; Tu în colț petreci în tine ; Tu pe-alături te strecoară ; De te-ating, să feri în laturi)*. În sfîrșit, „lumea aparențelor" (a cărei *tentație* permanentă pericliteză autenticitatea cunoașterii : *De te-ndeamnă, de te cheamă ; Te momește în vîrteje)* capătă și ea consistență paradigmatică, fie prin apelul la termeni sugerînd „sonoritatea" : *cîntec, gamă, gură, zgomot*

[3] G. Călinescu, *op. cit.*, II, p. 119, este clar în această privință : „Pesimism se găsește pe alocuri, cu o notă, cum am văzut, mai degrabă afectivă, dar această atitudine nu servește drept premisă pentru nici o concluzie practică. Transcendentalismul slujește îndeosebi ca temă literară..."

[4] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *art. cit.*, p. 4 ; Ștefan Aug. Doinaș, *Forme prozodice fixe*, în *Luceafărul*, VII, 1964, nr. 12, p. 9.

[5] Conștiință pe care poetul însuși o mărturisește : *Și eu, eu sunt copilul nefericitei secte / Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte* (Eminescu, *Poezii*. Ediție îngrijită de Perpessicius. Cuvînt înainte de Mihai Beniuc. Ediția a III-a, București, Editura pentru literatură, 1963, p. 452. Întrucît toate trimiterile se vor referi la această ediție, în continuare se va menționa numai pagina).

[6] Termenul *adecvare* (la care vom renunța pentru *semioză*) are dezavantajul de a sugera preexistența sensului și, în consecință, constituirea unilaterală a textului ca *adaptare* la acest sens preexistent a unei forme ulterioare. *Semioza* este o operație care, instaurînd o relație de presupoziție reciprocă între semnificant și semnificat (sau, în terminologia lui L. Hjelmslev, între forma expresiei și forma conținutului), produce semne (Cf. A.-J. Greimas și J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, s.v.).

(Cînd cu zgomote deșarte; Alte guri, aceeași gamă; Cu un cîntec de sirenă), fie prin recurgerea la termeni din sfera „teatrului" : *juca, mască, piesă (Pentru masca fericirii; Joace unul și pe patru; Alte măști, aceeași piesă)*.

3. Tema *prezentului etern* se dezvoltă în jurul opoziției dintre „eternitate" și „temporalitate" (V i i t o r u l și t r e c u t u l / *Sunt a filei două fețe;* T o t c e - a f o s t *ori* o s ă f i e / *În* p r e z e n t *le-avem pe toate)*. Contemplate din perspectiva infinitului, momentele temporale extreme se dovedesc a fi identice, contopirea lor petrecîndu-se pe terenul unui prezent atemporal [7] : *viitorul / ce-o să fie = trecutul / ce-a fost.*

Și această temă este antrenată în expansiuni paradigmatice, dintre care unele întrețin raporturi opozitive între ele, cum sînt paradigma „invarianță" : *se așeza, rămîne, sta, ține (Tu rămîi la toate rece; Și ar sta să te asculte; Tu așează-te deoparte; Și o clipă ține poate)* și paradigma „variabilitate" : *(se) schimba, se strecura, trece, veni (Vreme trece, vreme vine; Ce e val, ca valul trece; Multe trec pe dinainte; Înspre clipa ce se schimbă; Ca să schimbe-actorii-n scenă; Tu pe-alături te strecoară)*, ca și paradigma „trecut / început" : *ce-a fost, început, se naște, trecut, vechi* și paradigma „viitor / sfîrșit" : *capăt, ce-o să fie, moarte, nou, viitor*, ale căror termeni sînt contextualizați în perechi opozitive *(Toate-s vechi și nouă toate; Ce din moartea ei se naște; Viitorul și trecutul / Sunt a filei două fețe; Vede-n capăt începutul; Tot ce-a fost ori o să fie)*; coocurența termenilor aparținînd unor paradigme semantice polare devine astfel o tehnică de neutralizare a opozițiilor temporale, de exprimare „a prezentului". Înrudită este și paradigma „temporalitate", constituită dintr-un șir de crononime graduale, dar neorientate (și prin aceasta raportabile la „eternitate / prezent") : *clipă, mii de ani* „milenii", *vreme (Înspre clipa ce se schimbă; Și o clipă ține poate; Și de mii de ani încoace; Vreme trece, vreme vine)*. Obsesia unui prezent suveran se verifică și prin constatarea ușor de făcut că verbele întregului text sînt, cu cîteva neînsemnate excepții *(a fost, o să fie, or întrece, căta-vor)*, la acest timp.

4. Raportate la cele două teme centrale ale *Glossei (lumea ca teatru* și *prezentul etern)*, aceste paradigme apar ca *expansiuni izotopice* ale centrelor semnificative [8], căci este evident că fiecare dintre ele reprezintă o *izotopie* (în măsura în care comportă un sem iterativ). Existența unor puncte de intersecție a traseelor izotopice permite aprecierea întregului text drept o *pluri-izotopie*, ceea ce îi asigură omogenitatea și, astfel, o lectură uniformă. Această omogenitate este cu atît mai remarcabilă, cu cît cele două teme sînt nu numai puncte de con-

[7] Ideea reapare și în alte texte eminesciene : *Cu mine zilele-ți adaogi... (Cu mine zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi*, p. 168), *Patria vieții e numai prezentul (Patria vieții e numai prezentul. / Clipa de față numa-n ea suntem, / Suntem în adevăr. — Iară trecutul / Și viitorul numai o gîndire-s*, p. 622) etc.

[8] Raport reversibil, de vreme ce temele sînt interpretabile ca fiind *condensări izotopice* ale paradigmelor respective.

vergență izotopică, dar participă, ele însele, la o convergență ierarhic superioară. Într-adevăr, în ambele cazuri poate fi detașată opoziția semică „unu" *(actor, prezent)* vs „multiplu" *(roluri, trecut / viitor)*, echivalentă cu opoziția „realitate" vs „aparențe", cărora le corespunde o izotopie bazată pe recurența gramaticală a persoanei a II-a singular („unicitate") și a persoanei a III-a plural („multiplicitate"). Persoana a II-a singular are, în prima parte a poeziei, existență pronominală, relevată contextual prin utilizare anaforică : *T u te-ntreabă și socoate ; T u rămîi la toate rece ; T u așează-te deoparte ; T u în lume să te-nchipui ; T u în colț petreci în tine*, pentru ca, în continuare, această independență contextuală să fie estompată prin implicarea ei morfematică în verbe care desemnează acțiuni contestabile prin perspectiva recomandărilor făcute inițial și, deci, care au formă negativă : *N u spera și n u ai teamă ; N u spera cînd vezi mișeii ; Teamă n-ai, căta-vor iarăși ; N u te prinde lor tovarăș ; N u băga nici chiar de seamă*. Transformarea lui t u în n u corespunde trecerii de la o atitudine imperativă la una prohibitivă. Persoana a III-a plural se concretizează, în prima parte, prin pronume nehotărîte *(T o a t e - s vechi și nouă t o a t e ; În prezent le-avem pe t o a t e ; M u l t e trec pe dinainte, / În auz ne sună m u l t e)* și prin pronume relative, caracterizate prin neutralizarea opoziției de număr (C i n e ține toate minte ; *Pentru c i n e o cunoaște ; C i n e știe să le-nvețe ; Treacă-n lume c i n e - o trece)*, cărora li se substituie apoi substantive *(Nu spera cînd vezi m i ș e i i / La izbîndă făcînd punte ; Te-or întrece n ă t ă r ă i i)*. Rezultă că, în prima parte a *Glossei*, opoziția persoana a II-a singular vs persoana a III-a plural ia formă pronominală, pentru ca în partea a doua a textului opoziția să se mute pe terenul unor clase morfologice mult mai ferme din punct de vedere semantic (verbul și substantivul), care au însă în comun semul „negativitate". Pluri-izotopia *Glossei* se sprijină pe recuperarea poetică a unei vechi teme literare *(lumea ca teatru)* și pe investirea poetică a unei teorii filozofice *(prezentul etern)*, care dobîndește, astfel, statut de *imagine* [9]. Din această cauză, polaritățile „unic" vs „multiplu" / „realitate" vs „aparență", producătoare de semnificații convergente, nu admit decît o lectură poetică.

Dacă, din punctul de vedere al semiozei de nivelul I, prezența temei *lumea ca teatru* ar fi fost suficientă pentru asigurarea *unei tensiuni* capabile să confere coerență întregului text, existența celeilalte teme, *a prezentului etern*, încetează să mai pară redundantă din perspectiva semiozei de nivelul al II-lea.

5. Cel de al doilea nivel semiotic al textului pune în relație, așa cum am arătat, semnificatul poetic (comun cu cel relaționat de semioza de nivelul I) cu semnificantul *prozodic*. Dintre prozodeme, interesează aici cele prin care *Glossă* este integrată unei forme „fixe" de

[9] Cf. observațiile lui G. Călinescu, *op. cit.*, II, p. 93, în legătură cu *Luceafărul*, dar care pot fi extinse.

poezie : distribuţia decalată a versurilor primei strofe în finalul strofelor următoare şi reluarea inversată a strofei iniţiale în finalul poeziei.

Primul prozodem are, în forma sa tradiţională [10], o altă structură decît cea relevată de textul eminescian : un catren tematic comentat, de obicei ironic, în patru decime. Inovaţia lui Eminescu merge în direcţia instaurării unei depline simetrii prozodice, prin transformarea uniformă a strofelor în *octave* şi prin stabilirea unităţii metrice la opt silabe. În varianta sa eminesciană, prozodemul devine susceptibil de a fi corelat cu opoziţia „unic" (strofa I) vs „multiplu" (strofele II—IX), precum şi dintre „realitate" (ultimele versuri ale strofelor mediale) şi „aparenţe" (versurile 1—7 ale aceloraşi strofe), mai ales că, prin tradiţie, glossa întreţine un comentariu metalingvistic între aceste nivele. În textul lui Eminescu, caracterul metalingvistic al acestui raport este mai puţin evident, deşi cititorul îi admite existenţa oarecum intuitiv, percepîndu-l ca raport dintre „invarianţă" şi „variante". Intuiţia are aici însă o bază raţională, care poate fi evidenţiată statistic prin stabilirea *frecvenţei medii* a lexemelor din strofa I şi din strofele II—IX ; pe baza datelor oferite de Luiza Seche [11], am constatat că lexemele strofei tematice au o frecvenţă medie de 721,53 faţă de 608,91 cît au lexemele din strofele mediale, ceea ce înseamnă că strofa iniţială este mai abstractă, mai generală în privinţa semnificaţiei, de unde şi senzaţia că strofele celelalte, mai concrete, se constituie într-un comentariu sui-generis al ei.

Cel de al doilea prozodem (recurenţa inversată a primei strofe în finalul textului) constituie o inovaţie totală a poetului român ; structura respectivă nu apare în modelele străine. De altfel, ea nu va fi întîlnită nici în primele variante ale *Glossei*, care prezintă fie o strofă iniţială, fie una recapitulativă [12]. Acest prozodem se asociază, printr-un proces semiotic, celei de a doua teme *(a prezentului etern)* şi, în cadrul acesteia, cu ideea neutralizării opoziţiei dintre aparenţele temporale, exprimată în versurile *Vede-n capăt începutul / Cine ştie să le-nveţe*. Identitatea trecutului şi a viitorului, a începutului şi a sfîrşitului ia astfel înfăţişarea deosebit de sugestivă a reluării strofei *iniţiale* în *finalul* textului [13], cu particularitatea neîntîmplătoare că ordinea versurilor este acum *inversată*. Printr-o atare inversare, se obţin două efecte importante. În primul rînd, versul *Vreme trece, vreme vine* deschide şi închide textul, care se prezintă astfel cititorului ca spaţiu al unui etern cronogonism, asemenea izvorului ale cărui unde se întorc mereu în el, evocat în *Sărmanul Dionis*. În al doilea rînd, cititorului îi este, astfel, întreţinut sentimentul *dublei* şi *simultanei* sale raportări la direcţii temporale *opuse*.

---

[10] Pentru amănunte, cf. D. Caracostea, *op. cit.*, p. 325 şi L. Gáldi, *op. cit.*, p. 363.

[11] *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1974, tabelul 1.

[12] Cf. L. Gáldi, *op. cit.*, p. 362—364.

[13] Rolul semiotic al acestui prozodem este şi mai evident dacă ţinem seama de faptul că el reapare în *Cu mîne zilele-ţi adaogi...*, adică într-un text avînd ca temă *prezentul etern* (cf. Alain Guillermou. *op. cit.*, p. 491, n. 3).

Ideea l-a urmărit pe poet de-a lungul întregii perioade de elaborare a *Glossei* și poate fi întîlnită și în alte texte, unde ia aspectul semiozei de nivelul I : la început este afirmată doar identitatea celor două momente temporale (*Vrei v i i t o r u l a-l cunoaște, te întoarce spre t r e c u t*, p. 327 ; *E ceasul cel de taină, în care-inelul sorții / Unește-al v i e ț i i c a p ă t cu î n c e p u t u l m o r ț i i*, p. 634), pentru ca, treptat, să își facă loc și ideea că aceste momente temporale sînt nu numai reversibile, ci și invers structurate (*V i i t o r u l un t r e c u t mi-i pe care-l văd î n t o r s*, p. 459 ; *Ce este v i i t o r u l? T r e c u t u l c e l î n t o r s*, p. 533 ; *V i i t o r u l un t r e c u t e, p e care-l văd î n t o r s*, p. 536 etc.).

Această *coincidentia oppositorum* ia adeseori aspectul stilistic al liricii reversibile [14], a cărei expresie fidelă este *chiasmul* [15], dar care se poate recunoaște și într-o structură stilistică specifică, bazată pe coocurența unei repetiții și a unei opoziții, coocurență avînd rolul de a sugera neutralizarea opoziției cu ajutorul elementului recurent. Nu poate fi întîmplător faptul că tocmai versul *V r e m e trece, v r e m e vine* relevă o asemenea structură și nici acela că ea poate fi identificată în aproape toate versurile strofei recurente : *T o a t e-s vechi și nouă t o a t e ; C e e rău și c e e bine ; N u spera și n u ai treamă ; C e e v a l ca v a l u l trece*.

Prin raportarea semnificantului prozodic la aceleași nuclee tematice la care am raportat și semnificantul lingvistic se creează un *izomorfism* perfect al celor două nivele semiotice, care asigură, cu mijloace diferite, coerența de ansamblu a textului.

Luarea în considerare a nivelelor semiotice amintite permite și aducerea în discuție a unei delicate chestiuni filologice (privind stabilirea de text) : este vorba de a ști dacă varianta publicată de Maiorescu și analizată aici nu ar trebui înlocuită cu ultima versiune a poeziei sau măcar însoțită de aceasta [16]. Într-adevăr, o logică elementară ar pretinde să recunoaștem caracterul amendabil (și, deci, imperfect) al variantei Maiorescu pe baza simplei existențe a celor patru versiuni ulterioare. Situîndu-ne pe un punct de vedere *semiotic*, vom interpreta șirul de variante ale unuia și aceluiași text nu ca pe o simplă succesiune și nici ca pe o progresivă adecvare a formei la conținut, ci ca pe un proces de densificare a punctelor izotopice ale textului, deci ca expansiune izotopică a textului în propria sa totalitate și de eliminare a zonelor distopice. În felul acesta, chestiunea alegerii variantei celei mai acceptabile încetează a mai fi una de cronologie : această variantă nu va fi, în mod necesar, și ultima în ordinea redactării ci aceea în care s-a atins densitatea semiotică maximă.

---

[14] Numită așa de Tudor Vianu, după Oskar Walzel (*Observații asupra refrenului*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 14).

[15] Frecvent la Eminescu : *Ca visul unei umbre și umbra unui vis* (p. 108), *Să faci din viața mea un vis / Din visul meu o viață* (p. 154), *O femeie între flori zi-i și o floare-ntre femei* (p. 135). *Femeie între stele și stea între femei* (p. 176) etc.

[16] Pusă în felul acesta de Perpessicius, M. Eminescu, *Opere. Poezii tipărite în timpul vieții*, III, București, 1944, p. 85, chestiunea a fost reluată de Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 430—431 și de L. Gáldi, *op. cit.*, p. 373.

Aplicînd acest punct de vedere „genezei interioare" a *Glossei*, vom recunoaşte în cadrul acesteia două etape, dintre care prima este dominată de o tendinţă *izotopică* ce culminează în varianta Maiorescu, iar cea de a doua dominată de o tendinţă *distopică*, vizibilă în modificările operate în ultimele variante şi care privesc *exclusiv* primul nivel semiotic ; dintre acestea, cea mai importantă este suprimarea strofei în care este dezvoltată tema *prezentului etern* (deci inclusiv ideea că începutul şi sfîrşitul sînt identificabile) şi înlocuirea ei printr-o alta, lipsită de tangenţe cu tema respectivă. Se ajunge, astfel, la compromiterea parţială a semiozei secunde, căci recurenţa inversată a strofei iniţiale nu mai are suport semnificativ. Admiţînd că ultima variantă a *Glossei* relevă o evoluţie simptomatică a gîndirii eminesciene în sensul unei angajări (mai) optimiste, vom considera însă că ea se situează, sub raport estetic şi din motivul invocat, sub valoarea variantei Maiorescu.

(I) Octavian Goga: *De demult...*

(universul semantic)

ANTONIA CONSTANTINESCU

(II) Tot mai rar s-aud în noapte clopotele de la strungă...
Patru inşi la popa-n casă ţin azi sfat de vreme lungă.
Într-un sfeşnic ard pe masă două lumînări de ceară,
Plin de grije, peană nouă moaie popa-n călimară.
(III) „— Patru juzi din patru sate, de la Mureş mai la vale,
Cu supunere se-nchină astăzi înălţimii-tale,
Luminate împărate ! Scriem carte cu-ntristare,
Ne-au luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare...
Semne-avem, şi-n miezuine le-au fost pus de mult bătrînii,
De pe cînd în ţara asta numai noi eram stăpînii...
Nu mai sînt acum pe cîmpuri, toate le-a sfărmat duşmanul
Şi pe Ionuţ al Florii ni l-au prăpădit, sărmanul.
Ne mor vitele-n ogradă şi ni-e jale nouă foarte
Şi-nalţate împărate, noi n-am vrea să facem moarte !
Dar ne vrem moşia noastră, vrem şi pentru mort dreptate !
Ale înălţimii tale slugi supuse şi plecate,
Am trimis această carte şi precum ca să se ştie,
Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfînt-Ilie.
Iar noi patru juzi cu toţii nu ştim slova şi scrisoarea,
Punem degetul pe cruce şi-ntărim şi noi plînsoarea".

. . . . . .

(IV) La fereastră-s zori de ziuă şi pătrund încet în casă,
Juzii, treji de gînduri grele, stau cu coatele pe masă.
O nădejde luminează feţele nemîngîiete,
A-ntărit scrisoarea popa, la tot colţul o pecete.
(V) Moş Istrate se ridică şi, cu mîna tremurată,
Pune cartea în năframă, de trei ori împăturată...
Înţolit de drum, Jitarul Radu Roată se iveşte,
Vechi căprar din cătănie, ştie carte pe nemţeşte.
El aşează-n sîn răvaşul şi sărută mîna popii,
Juzii-i strîng o dată mîna, le mijesc în gene stropii.
Stau cu popa-n pragul porţii, ochii lor spre drum se-ndreaptă
Cînd, cu traista subsuară şi toiagu-n mîna dreaptă,
În sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul,
Radu Roată pleacă-n lume, cu scrisoare la-mpăratul.

Textul supus analizei este cel care orientează de obicei strategia și instrumentele de investigație. În cazul poeziei *De demult...*, am preferat abordării structurale fixarea cercetării doar la nivelul semantic. Recuperarea și indexarea sensurilor ni s-a părut o operație mai revelatoare pentru configurația specifică a acestui text care este, mai întîi de toate, un model epistemologic. Cuvintele clădesc modelul unei comunități sociale bine definite istoric și, în măsura în care accentul cade pe referent, ne aflăm mai mult pe teritoriul eposului. Decodarea poeziei nu ține atît de recuperarea metaforică a unei „viziuni" cît, mai ales, se bazează pe complicitatea cu lectorul ; autorul și lectorul au în comun un anume cod cultural și istoric, „împart aceeași lume", astfel încît autorul nu mai este în cazul de față decît o versiune avizată a lectorului, mai exact o instanță care structurează într-un model de expresivă verosimilitate ceea ce lectorul știe deja.

Prima problemă este cea a decupajului. Textul avînd un caracter evenimențial, cel mai nimerit este să operăm o segmentare în funcție de „desfășurarea" tramei. În prima parte a analizei vom urmări recuperarea și indexarea sensurilor pe secvențe, în direcția lineară a lecturii, ca apoi să încercăm o citire a sensurilor pe verticală, centrîndu-ne pe jocul izotopiilor [1].

A.I. Prima secvență va fi titlul ca sintagmă izolată, enunț programatic. *De demult...*, adică *din trecut, de altă dată*, este o sinecdocă a timpului. Prin aluzie, element de intertextualitate, titlul trimite și la formula de început a basmelor și, deci, conotează și semul istorie îndepărtată „pe cînd..." exista altă organizare a lumii, alte convenții în derularea evenimentelor, instituind astfel dimensiunea epos. Punctele de suspensie, indiciu al unei suprimări semantice totale, lasă deschisă calea presupunerilor. Cum vom vedea, e vorba de o eliminare care va putea fi reconstituită pe parcursul analizei, pentru că Goga refuză alterarea enigmatică ; el face doar economie de cod pentru a-i spori eficiența. Pentru un moment putem presupune doar că aceste puncte de suspensie sînt de fapt o suprimare a legăturii cu prezentul, o cădere în istorie.

II. „Noapte" — sinecdocă a timpului și „clopote..." — metonimii ale timpului (instrumente de măsurare, semnale care vestesc o anume scurgere a timpului) întăresc izotopia propusă de titlu. Dar „clopotele", unități semiotice în sine, care fac parte dintr-un cod de comunicare (alarmă, indiciu de mișcare în spațiu etc.) induc încă din acest prim vers izotopia *logos*. Diminuarea acestor semne (se aud tot mai rar) și „noaptea"

[1] Conceptul de izotopie, conform definiției lui A.-J. Greimas, este : „Ansamblul redundant de categorii semantice care face posibilă lectura uniformă [...], așa cum rezultă ea din lecturile parțiale ale enunțurilor a căror ambiguitate a fost rezolvată, rezolvare care, la rîndul ei, este orientată de lectura unică. (*Despre sens. Contribuții la teoria interpretării povestirii mitice*, Editura Univers, 1966, p. 208.) Cum s-a observat, un text poetic propune mai multe izotopii. Ierarhizarea lor duce la stabilirea unei izotopii cu rol de focalizator care asigură coerența și coeziunea semantică a discursului.

metaforă pentru ascuns, incifrat, creează o atmosferă de taină. Sigur că acest prim vers poate fi interpretat doar ca un decor pseudo-real al scenei, dar el poate fi citit și ca o metaforă a situației : „noaptea", conform unei vechi lecturi metaforice, poate fi asimilată nenorocirii și restriștii în care „clopotele de la strungă", metafore ale mișcării și vieții patriarhale, „tot mai rar se-aud", se sting ca sub o amenințare. Cele două sensuri —cel denotativ și cel conotativ — rămîn compatibile, propunîndu-ne prin conjugarea lor un decor „simbolic".

Atmosfera de taină se împlinește în al doilea vers. Numărul redus al personajelor și anonimatul lor („patru inși") accentuează semnificația de ascuns, de taină. Printr-o proiecție restrictivă, „casă" devine metaforă a izolării, a clandestinității. Situația narativă în care sînt puși actanții este aceea a „sfatului", iar prezența popii, personaj intrat în hagiografia satului ardelean din acel timp ca întruchipare a sacrificiului, factor de mobilizare a conștiințelor și depozitar al nădejdilor, dă autoritate acestui consiliu. Ei „țin sfat de vreme lungă". Ambiguitatea sintagmei permite un joc de semnificații foarte expresive. Pe de-o parte, acest sfat ține de multă vreme, este o îndelungă chibzuială colectivă, dar, pe de altă parte, putem înțelege că va dura la nesfîrșit, ca și cînd problemele dezbătute impun prin caracterul lor insolubil o eternizare ce dă scenei dimensiuni de simbol ; simbol al unei colectivități care, aflată în restriște, caută în *logos* o izbăvire. Cel de al doilea vers întărește izotopia *logos* abia insinuată în primul vers, izotopie care, așa cum vom vedea, va indexa din ce în ce mai mulți termeni, devenind semnificativă pentru statutul întregii poezii. Cel de al treilea vers este mai degrabă o figură de povestire, o figură translingvistică, în măsura în care îi putem da o echivalență într-un alt cod non-lingvistic, cum ar fi pictura. Conotațiile sînt, pe de-o parte, orientate de restricțiile contextului, iar pe de altă parte, sînt sprijinite de repertoriul liricii lui Goga și de tradiția retorică în general. „Lumînările" aprinse sînt metafore (vezi semul lumină) ale speranței, dar și ale mistuirii ; „ceară" trimite la paliditate, ca efect al unei îndelungate suferințe morale sau fizice. Ca și primul vers, versul al treilea poate fi citit în ambele registre (denotativ / conotativ) : decor pseudo-real și evocare a unei realități secunde. Tainica ambianță continuă să fie prezentă prin faptul că „lumînările", printr-o consacrare a codului retoric, sînt metonimii ale situației de mister. În fine, versul al patrulea prin metonimiile scrisului („peană", „călimară") impune izotopia *logos*, care domină toată secvența următoare.

III. Cele două puncte și ghilimelele ne introduc în alt cod ; este vorba de o intruziune a altui registru : „vocea" instanței narative tace, cedînd locul „vocii" actanților. Sfatul îndelung capătă forma mesajului scris. Trecem din diegesis în mimesis — cuvintele imită cuvinte. Calcul este acum al unei întregi tradiții memorandistice, al unui imens și zadarnic depozit de bună credință în logos, în forța persuasivă a cuvîntului, în eficiența comunicării. Emisarii, cu rangul și obîrșia lor, se adresează autorității statale supreme, cu sobrietatea formulelor consacrate. Nelegiuirile, abuzul, uzurparea, uciderea sînt denunțate într-o tonalitate cum-

pătată și concisă. În acest *de demult* — și aici aflăm sensul eludat din titlu — mai exista încă conștiința obștească a dreptului și a legii străbune, credința într-o posibilă dreptate. „Noi n-am vrea să facem moarte" este o aluzie la textul eminescian, un element de intertextualitate, care incifrează o atitudine morală. De fapt, toată scrisoarea este nu numai calchierea unei scrieturi intrate în discursul istorico-cultural, ci și afirmarea unui cod etic : conștiința unei organizări ierarhice, bazate nu pe violență, ci pe valoare, a dreptului și a dreptății ce trebuie împărțită cu socoteală și judecată de o instanță supremă ce are nevoie în sancțiunea ei de dovezi („semne-avem și-n miezuine le-au fost pus de mult bătrînii...") ; refuzul violenței este al unei societăți cu tradiție judiciară, ce se opune haosului și bunului plac. Din scrisoare se desprinde tragica inadecvare a unei comunități, cu o vechime mărturisită de caracterul ceremonial al conduitei, la un timp (o vremelnicie !) în care dreptul este al celui mai tare. Caracterul profetic se strecoară la sfîrșitul mesajului, indirect : scrisoarea este scrisă în ziua de Sf. Ilie, cel intrat în adversitate cu stăpînirea, proorocul pedepsitor, și în același timp cel care poate desface cerurile asigurînd fertilitatea ogoarelor.

IV. Următoarea secvență este o proiecție cu modificări semnificative ale celei de a doua secvențe, ca și cînd trecerea în slovă a îndelungului sfat ar fi produs prin chiar această metamorfozare în mesaj organizat o mutație asupra personajelor. Logosul a luat în stăpînire, absorbind, devorînd, celelalte izotopii. Spațiului închis i se opune „fereastra", metaforă a deschiderii și perspectivei. „Nopții" cu toate conotațiile ei i se opun „zorii de ziuă", metafore ale speranței și vieții. Îndelungului sfat îi succede veghea concentrată asupra actului înfăptuit, ca într-un ceremonial în care faptei trebuie să-i urmeze replierea reflexivă, meditația. Gestul încremenirii cu coatele pe masă dă personajelor un decupaj spațial de sugestie plastică, statuară. „Fețele nemîngiiete", metonimie a unui destin vitreg, fără bucurii consolatoare, primesc, prin antiteză, lumina nădejdii ; speranța incifrată metaforic în a doua secvență se proiectează acum pe chipurile juzilor. Cel care a scris scrisoarea este și cel care o pecetluiește. „Pecetea", ca de altfel și funcțiile de jude, jitar, indică persistența semnelor unei organizări locale care-și mai exercită încă autoritatea.

V. Următoarea secvență este narativizarea ultimului episod din ceremonialul mesajului. Popa Istrate cu mîna „tremurîndă" (conotație a bătrîneții și a tensiunii emoționale a momentului) pune scrisoarea în „năframă". Obiectele, prin îndelunga lor intimitate cu oamenii, capătă densități conotative, au o „istorie" a lor și devin purtătoare ale unor drame. Așa se întîmplă cu „năframa", nucleu de trimiteri intertextuale. „Năframa" este focalizată prin insistența de descîntec — „de trei ori împăturită". Ea amintește versul eminescian „un sol de pace cu o năframă-n vîrf de băț" (sugestie a speranței de conciliere), este o aluzie biblică la năframa Veronicăi — imagine a martiriului, dar și nădejde a izbăvirii ; să nu

uităm, de asemenea, că năframa este un obiect de ceremonial la nunți și înmormîntări, momente existențiale de mutație, de transgresare de la o stare la altă stare.

VI. În această secvență „se ivește" mesagerul. Funcția (el este jitar = păzitor de țarină, cunoaște deci hotarele și adevărata lor distribuție strămoșească), numele (*Roată* este o metonimie a mișcării în spațiu, metaforă a călătoriei) și competența lui lingvistică („știe carte pe nemțește") sînt tot atîția indici care justifică rolul lui de emisar. Urmează apoi ritualul despărțirii cu semne gestuale consacrate. Imaginea jitarului „cu traista subsuoară și toiagu-n mîna dreaptă", pornind în lume aureolat de „sclipirea dimineții", suprapune din nou planul denotației cu cel al conotației. Această plecare este în același timp o intrare în pribegie, desprinderea dintr-un univers cunoscut pentru a rătăci în labirintul agresiv al „lumii". Simbolismul acestei plecări este accentuat de rămînerea „în prag" a emițătorilor mesajului, la limita între cele două lumi, privind „drumul", metaforă a timpului și a istoriei. De aici încolo începe așteptarea, acea tragică elipsă care ne va aduce în prezentul „pătimirii".

B. În această așteptare, izotopia timp / istorie se convertește pe deplin în izotopia *logos;* timpul devine un discurs patetic, o înștiințare care nu-și mai găsește adresantul. În poezia *De demult...* avem de-a face, de fapt, cu un act semiotic nevalidat. Pentru realizarea unui act semiotic „este necesar și suficient ca receptorul să-și dea seama de intenția emițătorului de a-i trimite un mesaj și pe de altă parte să identifice acest mesaj" [2]. Defecțiunea fatală a actului semiotic, statutul incert al destinatarului, presupunerea că el își va trăda funcția de receptor, se confirmă în contextul mai larg al volumului. Există un montaj deosebit de interesant al succesiunii textelor. Imediat anterioară lui *De demult...* este poezia *Portret.* Sintagme ca „faeton de gală", „lene augustă", „căutătură triumfală" ne îndreptățesc să presupunem că e vorba de portretul împăratului, așa încît cunoaștem destinatarul încă înainte de evenimentul constituirii mesajului care i se adresează. Vom afla în felul acesta dinainte, ca într-o narațiune în care lectorul știe mai mult decît personajele, că actul semiotic este fatal supus eșecului. El nu va putea fi recepționat de „o pitică inimă-ngropată" ce doarme „ca-ntr-o criptă" și „nimic din vaerul de-afară nu izbutește să audă...". De asemenea, dat fiind că un element capătă semnificație deplină abia prin raportarea lui la întreg, este semnificativă observația că, în cadrul volumului, mai există doar o singură poezie al cărei titlu conține semul *temporalitate — Zile rele.* Cele două titluri alcătuiesc o paradigmă binară, amîndouă sinecdoce ale timpului, definind opoziția : trecut / prezent. Prin sintagmatizarea acestei opoziții paradigmatice obținem relația metonimică cauză-efect. Înșelata așteptare a împlinirii comunicării, petrecută *de demult* și de multe ori repetată, reprezintă motivația acelui prezent al *zilelor rele,* „de-a pururi fără cre-

[2] Luis J. Prieto, *Messages et signaux,* Paris, P.U.F., 1966.

zămînt la Dumnezeu acolo-n ceruri și la-mpăratul pe pămînt" *(Bisericuța din Albac)*. Jalea ancestrală — fără motivație după G. Călinescu — primește o explicație prin această suspendare în vid a actului de comunicare. Decepția gestului semiotic devine obsesie, constantă, tematică ; în universul liric al lui O. Goga se enunță la tot pasul mesaje : Lae Chiorul, doina, Oltul, frunzele ș.a. trimit zadarnice vești despre o lume blestemată și, ca printr-o dereglare a comunicării, emițătorii și destinatarii se multiplică pînă la anonimat.

E. Jebeleanu: *Surîsul Hiroshimei (Noaptea soarelui)*

ILIE CILEAGĂ

Urlînd, încovoiat, împotrivindu-se,
văzduhul zămislește
sicrie de cenușă, mari dricuri ce se surpă,
flăcări și cenușă,
și leagă cerul și pămîntul
flăcări și cenușă,
Plouă cenușă pe orașu-n flăcări.

Nourii-nuferi au încremenit.
O moarte
nemaicunoscută
i-a prefăcut nu-n ploaie,
ci-n jerbe de cenușă otrăvită.
Unde-s copiii ce-i priveau ?
(„Taci, taci" !)

Piatra — blestem ! — se umflă, putrezește,
își clatină puterea, nu mai poate,
nu mai e în stare, nu, să se păstreze
în frontierele-i de milioane
de ani... Un animal e-acum și ea
cu pori, un animal ce-agonizează,
topindu-se sub apăsarea morții...

Lungi, rîurile toate au plesnit
ca niște-artere,
încearcă bîjbîind prin beznă,
sugrumate-încearcă
prin bezna arzătoare
să-și regăsească albia pierdută.

Oștirile tulpinelor de bambus
gem secerate, arse,
se chinuiesc zadarnic
să se ridice
ca niște colosale coloane vertebrale
ale pădurii —
care nu mai e...

Un sînge negru-ntunecă văzduhul...
văzduhul,
la față vînăt, gata-i să-și dea duhul,
se-neacă...
plîngînd, leșie varsă peste-ai lui,
peste orașul lui
și-și caută prin iadul
de flăcări negre
ochiul,
pierdutu-i ochi de aur.

Vai, unde
sînt oamenii
și unde, unde sînt
și așezările-omenești :
de lemn sărac, de piatră, de beton ?

Cheamă văpaia, să răspundă ea,
cheamă pe ucigași...
și cheamă Crima
cu pletele de flăcări,
cu mîinile de streanguri,
cu capu-i de satîr ascuns în beznă !
Ele să-ți dea răspunsul.
Nimic nu văd... doar simt.
Cum se topește totul...

Urmărind intensificarea tragismului, poetul începe fraza cu un tricolon, succedat de propoziția principală care primește mai multe determinări (la rîndul lor regente). Finalul enunțului corespunde unei propoziții principale cu noi compliniri sintactice. Observînd poziția termenilor-cheie „cenușă" și „flăcări", repetați sugestiv, constatăm că ei sînt plasați într-o ordine progresivă, creînd impresia invaziei morții care umple material spațiul terestru și cosmic, nimic neputîndu-i-se sustrage.

Preferința poetului pentru repetiția ternară este evidentă. Ea mărește sentimentul dureros exprimat de text, sau subliniază repercusiunile catastrofei. Astfel ideea negației vieții revine grav și mustrător :

Vai, *unde*
sînt oamenii (epanàforă)
și *unde, unde* sînt
și așezările omenești :
de lemn sărac, de piatră, de beton ?
1 Cheamă văpaia, să răspundă ea,
(anàforă) 2 cheamă pe ucigași...
3 și cheamă Crima
1 cu pletele de flăcări,
(anàforă) 2 cu mîinile de știreanguri,
3 cu capu-i de satîr ascuns în beznă !

Notăm cîteva contexte în care unii termeni capătă conotații expresive paradoxale : „Văzduhul *zămislește* sicrie de cenușă" (*a zămisli* = a naște, a da viață ; exprimă însă aici proliferarea morții). „*Plouă cenușă* pe orașu-n flăcări" (ploaia, elementul fundamental al vieții — apa —, este asociată imaginii terifiante a extincției). „Piatra — *se umflă, putrezește, nu mai poate*" (verbele compatibile cu animatul devin atributele materiei inerte).

Titlul *Noaptea soarelui* este o metaforă antinomică, însemnînd suprimarea luminii și a vieții și stăpînirea fără limite a morții.

Versificație și compoziție în baladele populare și în povestirile istorice în versuri

MIHAI MORARU

Faptul că timp de aproape o jumătate de secol (cam între 1730 și 1775), în istoria literaturii române, cu excepția *Letopisețului* (cca 1743) lui Neculce, nu pot fi menționate decît lucrări istoriografice minore, genealogii, encomioane, literatură de ceremonial și traduceri, a făcut ca povestirile istorice în versuri (cronicile rimate) din această perioadă să se bucure de o oarecare atenție. Dar, cum imaginea acestei perioade este raportată, de obicei, în sintezele de istorie a literaturii, la epoca anterioară, din jurul lui 1700, sau la cea a Școlii ardelene, necesități de organizare a expunerii fac ca ea să fie pusă în antiteză cu acestea, iar calificativul global de „perioadă de decădere" să fie aplicat necesarmente și acestor cronici. Rar specie a literaturii române care să-și mai fi atras atîtea dezonorante judecăți, de la nume atît de ilustre. „Gen nenorocit, pe care-l poate salva numai un mare talent sau o aplecare spre glumă...", căci „numele-i singur e o condamnare : pare că ai zice sonet în proză !", spune Iorga [1] despre cronica rimată ca gen, iar despre piesele subsumate genului și despre autorii acestora are următoarele păreri : *Istoria Țării Rumânești de la let 1769* este scrisă „în versuri foarte rele", povestirea despre moartea lui Potemkin, în „cele mai plate, mai șchioape și mai neajutate versuri ce se pot închipui" ; cea despre uciderea lui Bogdan și Cuza e „o povestire sarbădă", „o bodogăneală poetică" ; „lunga căinare în versuri proaste" despre uciderea lui Grigore Ghica e „o banală plîngere versificată", „o narațiune difuză și palidă, fără nici un element adevărat dramatic într-însa, fără un cuvînt energic și o comparație justă", în ea înșirîndu-se „tacticos, potrivit cu adevărul, cum s-au petrecut lucrurile" de către autor — „un profesionist literar pentru asasinatele politice", „un scriitor de banalități pe subiecte sinistre", „un vulgarizator al agoniilor tragice" ; cel al *Istoriei ce au scos domnilor și boierilor* este „slugă cu mintea slabă și cu gura rea", compunerea sa ilustrînd „poezia politică de bucătărie în țările române" [2]. În cursul său din 1927—1928, cu caracter de *Introducere sintetică* pentru *Istoria literaturii românești contemporane* [3], cronicile rimate sînt grațiate (prin igno-

[1] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, ed. I, 1901 ; ed. a II-a, 1926 ; ed. a III-a, 1969, vol. II, p. 76.

[2] *Ibidem*, vol. I, p. 410, vol. II, p. 72—76.

[3] I—II, 1934 (se ocupă de perioada 1900—1934).

rare), dar imaginea asupra veacului pe care acestea l-au ilustrat rămîne aceea a unui „secol sărac, aproape sterp pentru noi“ [4]. Sextil Pușcariu, deși reia atît viziunea de ansamblu a lui Iorga, tratînd perioada 1720— cca 1780 sub titlul *Epoca de decadență*, cît și unele din acuzele privitoare la banalitatea, prozaismul și virtuțile soporifice ale cronicilor rimate [5], remarcă totuși anume „revărsări lirice“ (legate — și aici găsește a nota „un progres“ — de „starea tristă a țării și a poporului“), precum și „gluma și ironia, deși cam tare și trivială“ (la pitarul Hristache) și „chiar o rimă neobicinuită : Brava Mavrogheni, brava / Altul ca tine mai sta-va ?“ [6]. D. Popovici, în cursul său din 1938—1940, găsea că versurile din cronicile rimate sînt „lipsite de orice relief artistic“ [7]. Călinescu gustă umorul, voluntar sau involuntar, al acestor cronici rimate din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care „aparțin unei producții mahalagești, cu stîngăcii savante, ritmuri inegale și o mare măscărie populară, prevestind pseudofolclorul suprarealist“ și le găsește, mai ales pentru cazul pitarului Hristache, note de „poem burlesc“ și de „grotescă litografie populară“ [8]. N. Cartojan consideră că, de pildă, povestirea despre uciderea lui Brîncoveanu („a doua cronică rimată în literatura noastră“) „nu are o valoare literară deosebită“, pentru că „fiorul tragediei nu a găsit în sufletul cărturarului anonim flacăra căldurii emotive și mijloacele de expresie adecvate care să transfigureze materia istorică în materie de artă“ [9].

Observarea unor clișee comune în aceste povestiri istorice versificate, precum și maxima răspîndire a cronicilor într-o perioadă relativ unitară au dus la gruparea lor în capitole speciale ale lucrărilor de sinteză, încă înainte de apariția ediției de referință a lui Dan Simonescu [10]. Al. Piru, în *Literatura română veche* [11], tratează unele povestiri istorice versificate, la un loc, după *literatura religioasă* și *istoriografie*, înaintea unui capitol intitulat *Literatura orală* (în care, ca și Iorga în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, acordă spațiu unor producțiuni folclorice menționate în epocă sau conținînd elemente ce permit situarea lor cronologică în acea epocă) și a paragrafelor consacrate cărților popu-

[4] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, ed. I, 1929 ; ed. a II-a, 1977, p. 145, 149.

[5] Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche, de...*, ed. I, 1920 ; ed. a II-a, 1930, p. 207—208 ; autorul caută să explice și răspîndirea de care se bucurau cronicile rimate, prin aceea că „nervii versificatorilor, și mai ales ai ascultătorilor, erau mai puțin rafinați decît ai noștri, încît suportau potopul ritmului monoton...“, versurile din aceste cronici fiind potrivite „pentru cea mai gustată trecere a vremii, somnul“.

[6] *Ibidem*, p. 209—210.

[7] D. Popovici, *Literatura română în epoca „luminilor“*, versiunea franceză a lucrării a apărut în 1945 ; cea românească în D. Popovici, *Studii literare*, I, 1972, p. 147.

[8] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 56—57 și *Istoria literaturii române. Compendiu*, ed. I, 1945 ; ed. a II-a, 1946 ; ed. a III-a, 1963, p. 34—36.

[9] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, 1945, p. 263.

[10] *Cronici și povestiri istorice versificate (Sec. XVII—XVIII)*, 1967.

[11] Ed. I, 1961 ; ed. a II-a, 1962.

lare. Cu mici modificări, *Tratatul de istorie a literaturii române* [12] consfinţeşte această încadrare. Între modificări, o jumătate de frază circumstanţială avertizează că : „O atenţie specială în istoria literaturii se cade să acordăm povestirilor în versuri şi pamfletelor din secolul al XVIII-lea, impropriu numite cronici rimate..." [13] (spre deosebire de începutul frazei din cartea lui Al. Piru : „Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea datează cîteva povestiri istorice în versuri, impropriu numite..." etc. [14]). Alte modificări ar fi că, spre deosebire iarăşi de cartea lui Al. Piru, în *Tratat, Plîngerea mănăstirii Silvaşului* este încadrată la paragraful *Radu Duma şi alţii*, iar cronica despre uciderea postelnicului Constantin Cantacuzino este doar menţionată între traducerile făcute de Radu Greceanu. Gruparea acestor poeme istorice aducea cu sine necesitatea de a aborda problema originii lor care se consideră că „pare a fi cultă, cărturărească, ca şi aceea a cronicilor rimate de la începutul secolului al XIX-lea datorite pitarului Hristache şi lui Zilot Românul". Găsind un loc comun acestor cronici (nu toate cîte ar fi putut fi încadrate aici din cele semnalate în contribuţiile mai vechi ale lui M. Gaster, N. Drăganu, I. Breazu, E. Turdeanu ş.a. — vezi bibliografia acestor contribuţii în lucrarea citată supra a lui D. Simonescu), aducînd în discuţie problema originii lor, remarcînd, la unele, oarecari calităţi literare şi luînd în consideraţie existenţa, în cadrul grupării, a unor cronici cu caracter de *pamflet*, capitolul respectiv lăsa pentru volumul al II-lea al *Tratatului...* alte cîteva cronici rimate, între care cea a lui Zilot Românul şi cea a pitarului Hristache, aşezate, împreună cu cele anonime despre N. Mavrogheni şi despre C. Hangerliu, în raftul cu cronicari întîrziaţi, vor fi privite, în cadrul acelui volum, drept anacronice [15]. O atitudine similară a autorilor de poeme istorice (mulţi dintre ei necunoscuţi) faţă de evenimentele narate, unele procedee stilistice şi chiar expresii comune au făcut ca mare parte dintre cronicile în versuri să fie considerate drept creaţii a numai doi autori (anonimul A şi anonimul B), care s-ar fi şi influenţat reciproc [16], ipoteză semnificativă pentru congruenţa speciei cronicilor rimate. În timpul scurs între apariţia primului şi a celui de al doilea volum al *Tratatului* academic (I, 1964 ; II, 1968) apăruse, în 1967, sub egida Institutului de istorie N. Iorga, ca al VI-lea volum din seria *Cronicile medievale ale României*, ediţia critică a lui Dan Simonescu [17], cuprinzînd, după sumar, 22 de cronici şi povestiri versificate din sec. al XVII-lea — al XVIII-lea ; cum pentru textele I, IV, XII, XVIII, XX, XXII erau reproduse în întregime cîte două sau trei variante substanţial diferite, ediţia cuprinde

[12] *Istoria literaturii române*, I, 1964, p. 702—711.
[13] *Ibidem*, p. 704.
[14] Al. Piru, *op. cit.*, ed. a II-a, p. 439.
[15] *Istoria literaturii române*, II, *De la Şcoala ardeleană la Junimea*, 1968, p. 123—143.
[16] N. A. Ursu, *Contribuţii la stabilirea paternităţii unor povestiri istorice în versuri. Anonimul A*, în *Limba română*, an. XV (1966), nr. 1 şi *idem*, *Noi contribuţii la stabilirea paternităţii unor povestiri istorice în versuri. Anonimul B*, în *Limba română*, an. XV (1966), nr. 2.
[17] *Vezi supra*, nota 10.

30 de texte de cronici rimate, scrise aproximativ între 1673 și 1806. **Alăturate și rînduite cronologic, povestirile istorice versificate** se arată a avea un număr destul de mare de caracteristici comune, a căror apartenență la sfera literarului este judecată mai ales prin raportare la folclor. Cele din perioada de după 1770 au putut fi puse la contribuție și ca posibile surse autohtone pentru o serie de motive literare devenite dominante în preromantism sau în romantism (M. Anghelescu [18], P. Cornea [19]). Ca indici de mentalitate, raportate la baroc (D. H. Mazilu [20]) sau la iluminism (Al. Duțu [21], Ov. Papadima [22]), cronicile rimate au făcut obiectul unor capitole sau paragrafe din lucrări cu caracter de monografii de curente culturale și literare. Astfel privite, desigur că ele își dovedesc utilitatea, valoarea documentară pentru istoria culturală, dar statutul lor literar rămîne incert. Pentru a le putea examina în calitate de creații aparținînd literaturii culte și, eventual, pentru a le putea aprecia valoarea din acest punct de vedere, este însă necesar să găsim acele caracteristici formale specifice care le-ar diferenția față de domeniile conexe și anume față de *folclor* și față de *istorie*. Articolul de față urmărește relevarea unor particularități compoziționale ale elementelor de versificație în balada populară și în cronicile rimate.

Caracterul „simili-", „pseudo-", „quasi-", ba chiar „semi-" folcloric menționat într-un număr apreciabil de lucrări consacrate cronicilor rimate, considerat „un bun cîștigat" pentru comentariul istorico-literar, este folosit în consecință în tratate, dicționare, manuale și cursuri. Curios este însă că, deși în afirmarea caracterului „simili-folcloric" se aduce ca argument mai ales versificația, nu aflăm vreo lucrare consacrată examenului comparativ al versificației folclorice și al celei din cronicile rimate. Condamnarea „proastelor" versuri ale cronicilor rimate se face pornindu-se de la prezumția nedovedită de nimic că autorii cronicilor rimate și-ar fi luat drept model de urmat poezia populară [23],

[18] Mircea Anghelescu, *Contribuții la stabilirea unor premise ale literaturii românești moderne (1750—1780)*, în *Limbă și literatură*, an. XV (1968) ; *idem*, *Continuitatea și transformarea motivelor în romantismul românesc*, în vol. *Romantismul românesc și romantismul european*, 1970 ; *idem*, *Preromantismul românesc (pînă la 1840)*, 1971, p. 51—65.

[19] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840*, 1972, p. 120—134.

[20] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, 1976, cap. *În loc de încheiere*, p. 309—316.

[21] Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, 1968, p. 231.

[22] Ovidiu Papadima, *Iluminismul și clasicismul întîrziat. Opinii despre cultura populară — infuzia ei latentă în literatura epocii*, în vol. *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971 ; *idem*, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, 1975, p. 98—112.

[23] Începînd de la Gaster care, deși ne-am fi așteptat ca, potrivit tezei ce urmărește în *Literatura populară română*, 1883, să caute modelul cult al cronicilor rimate, consideră totuși trei cronici rimate citate în lucrarea sa (p. 472—473 : *Uciderea lui Grigore Ghica*, *Uciderea lui Bogdan și Cuza* și *Stihuri pentru Moruz*

iar elogierea unor pasaje izbutite se face tot din prisma unei reuşite imitaţii a modelului popular. Singurul cercetător care îşi propune să supună „unei verificări atente" afirmaţia lui Iorga privitoare la modelul folcloric al cronicilor rimate şi care demonstrează, în urma unui exemplar examen critic bazat pe urmărirea genetică a pieselor şi pe studiul stereotipiilor, că „atît arhitectura interioară a acestor cronici rimate, cît şi mentalitatea autorilor, sînt profund deosebite de tectonica şi viziunea lumii specifice baladei noastre populare" şi că „autorii acestor cronici nu au avut niciodată preocuparea de a lua poezia noastră populară ca model", consideră totuşi că „ceea ce le apropie de poezia populară este — la multe dintre ele — versificaţia asemănătoare" [24]. Între elementele de versificaţie comune cronicilor rimate şi poeziei populare, Ov. Papadima numeşte : versul trohaic de 5—8 silabe, lipsa formelor strofice, prezenţa asonanţelor şi a grupărilor monorime ; se consideră că autorii de cronici rimate au adoptat aceste elemente ale versificaţiei populare deoarece „le veneau mai la îndemînă şi îi obligau la un mai mic efort în povestire" [25]. Desigur că prezenţa acestor elemente (care, după cum arată autorul, nici nu caracterizează în întregime categoria cronicilor rimate) se poate explica şi astfel, dar o îndoială stăruie, în primul rînd pentru că unele elemente (gruparea monorimă, versul alb) nu apar decît foarte sporadic în cronicile rimate, altele ca hepta- şi octosilabul trohaic se pot întîlni şi în posibilul model cult al povestirilor noastre istorice în versuri (cronicile rimate greceşti), iar asonanţele sau dominanţa rimei împerecheate, fără forme strofice, erau specifice şi poeziei româneşti culte de dinainte de 1700. În al doilea rînd, pornind de la premisa că o operă literară se caracterizează prin unitatea de ansamblu a procedeelor stilistice, cum putem presupune că numai unul dintre elemente ar proveni dintr-un domeniu exterior nu numai genului, dar chiar sistemului ?

Întrucît, dintre formele versificaţiei folclorice, cel mai adesea baladele (epica versificată) au fost considerate a avea legătură cu cronicile rimate, conţinutul lor fiind oarecum asemănător, să încercăm urmărirea paralelă a cîtorva elemente de versificaţie în baladă şi în cronicile rimate, cu atenţie mai ales asupra acelor elemente care, deşi ţin de versificaţie, pot fi considerate şi stereotipii.

Epica versificată populară, ca şi cronica rimată, este considerată o specie limitrofă, o conjugare specifică a versului cu naraţiunea. Reprezentînd expunerea în versuri a unei acţiuni, epica versificată trebuie să îmbine planul expozitiv (narativ, proza, „avansarea în chip linear" [26]) cu repetabilitatea (versul < *versus*, de la *verto, -ere : a întoarce*, dar

voevod) drept „adevărate *cîntece populare, balade* în adevăratul sens al cuvîntului", continuînd cu Iorga care afirmă că autorii de cronici rimate „prinsese a scrie", „după exemplul poeziei populare, pe cari nu puteau s-o ajugă totuşi" *(op. cit.*, p. 72), majoritatea istoricilor literari citaţi mai sus nu se îndoiesc de modelul popular care stă în faţa autorilor de cronici rimate.

[24] Ovidiu Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, p. 106, 112.

[25] *Ibidem*, p. 106.

[26] Mihai Bordeianu, *Versificaţia românească*, 1974, p. 16.

și *a se schimba, a se preface)* manifestată la nivelul piciorului, la cel al versului, al distihului, al grupărilor strofice și, fenomen specific, la cel al episodului. În repetiția unităților formate, în cazul accentuării dinamice, prin gruparea silabelor în modele ritmice în jurul unui accent dinamic, principiul de izolare și definire a modelelor ritmice și a succesiunii acestora în cadrul versului este iterația (ocurența) ; versificația analizează repetiția la nivelul versului, deci ocurența unui complex ritmic, acordat cu un complex sintactic și semantic. La nivelul unităților ritmice, se observă abolirea semanticii : modelul formal nu corespunde unui semantem decît în mod aleatoriu (la fel cum silaba, în cazul cuvîntului monosilabic nu constituie decît o coincidență aleatorie a planului semantic cu cel fonetic) ; dacă exceptăm acest caz, se poate afirma că pînă la nivelul versului, nivel la care se produce fuziunea planului semantic cu cel ritmo-fonetic, cele două planuri nu coincid în unitățile lor formative. Marcarea complinirii (a fuziunii) planului semantic cu cel ritmic se face prin *cezură* (în cazul hemistihului), *pauză* (la sfîrșitul versului), coincidență fonetică sau *rimă* (între versuri). Concurentă cu *pauza, rima* pare redundantă, dar ea trebuie văzută nu ca marcă a sfîrșitului de vers, ci ca element de unire a două sau mai multe versuri.

În privința rimei din piesele folclorice, există opinii după care lipsa ei ar denota arhaicitatea piesei. Privind istoric problema, opinia pare justificată, dar o comparație, de pildă, între balade din ciclul *Fantastice* și cele din ciclul *Jurnale orale* [27], primele considerate mai arhaice, iar celelalte mai recente, arată că, cel puțin pe baza actualelor clasificări ale baladei, opinia nu poate fi susținută cu exemple doveditoare. Dacă în balade din ciclul *Fantastice* precum *Iovan Iorgovan* (4 versuri albe din 161) [28] sau *Mistriceanul* (10 versuri albe din 420) [29] găsim procente de 2,4 și, respectiv, 2,3 versuri albe, în balade ca *Barbu* sau *Bimbașa Sava* din ciclul *Jurnale orale* putem să nu întîlnim absolut nici un vers alb din 106 și, respectiv, 70 de versuri [30]. Domeniul rimei din versificația populară a fost cercetat într-o lucrare monografică [31] în care se fac și utile comparații statistice între speciile folclorice în privința bogăției rimei sau a numărului de versuri legate prin rimă. Examenul cantitativ relevă că procentul de versuri albe (independente, nelegate prin rimă de context) este mult mai mic decît ne-am aștepta în balade. Conform tabelului statistic efectuat de autorul monografiei, în balade procentul de versuri albe este 5,1, adică de patru ori mai mic decît în colinde (22%) și numai de vreo două ori mai mare decît în poezia lirică (1,68%). Tot în această lucrare se întreprinde și o analiză

[27] După clasificarea făcută de Al. I. Amzulescu în antologia sa *Balade populare românești*, I—III, 1964 ; aceeași clasificare în *Tratatul de istorie a literaturii române*, vol. I, citat mai sus.
[28] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, I, p. 319—323.
[29] *Ibidem*, p. 323—333.
[30] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, III, p. 402—405, 405—407.
[31] Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, 1973.

a valorilor stilistice purtate de sau realizate prin rimă, aportul cel mai substanțial constînd în relevarea rolului compozițional al rimei [32] și al versurilor albe [33]. În baladă versurile albe apar de foarte multe ori într-un context asemănător, în piese diferite sau în variante ale aceleiași piese. Uneori ele introduc vorbirea directă, prin cunoscutele propoziții interogative („Dar... ce-mi grăia ?"), servind implicit pentru a introduce *personajele* acțiunii și pentru a marca *un nou episod* al acesteia. Realizarea acestor propoziții într-un vers cu rima zero este menită tocmai a le distanța de context și a le evidenția rolul în structurarea textului. Dacă izolăm versurile albe dintr-o baladă și le așezăm în ordinea succesiunii lor în text, obținem un fel de sinopsis al acțiunii. Iată, de exemplu, orînduite în acest fel, versurile albe din balada *Mistriceanul* [34] :

a. *Săvai Mistricean voinic / El Doamne cînd s-a născut...*
b. *Pui de șearpe sugă-mi-te, / De sub talpa casei noastre...*
c. Cal la bordei așeza, / *Tot pe Negrul, pintenogul, / Al lui ta-su din tinerețe...*
d. *În vînătoare că-mi pleca / El, Doamne, ca să-mi vîneze...*
e. *Pui de șearpe sugă-mi-te / De sub talpa casei noastre...*
f. *Începu Negru d-a fugea, / Dar nu fuge cum să fuge...*
g. De cuțite ascuțite, / *Șearpele nu poate să-l înghită.* / Și din drum el că-l trăgea...
h. *Voinicelul că sosea...*
i. *Ce bați calul și drumul ? / Fă, frate, un mare bine...*
j. Dobîndisem frățior, / Vezi, cu milă și cu dor, / *N-avusei parte de el...*

Rostite într-un alt ritm, versurile albe se constituie și ca un fel de explicitare în proză a cursului acțiunii. Fenomenul acesta este bine reprezentat într-o piesă din colecția Nic. Densușianu *[Legenda Țarigradului]* :

Cînd s-o făcut lumea din împărăția grecească, Marcu o fost nănașu lu Iancu, iară Iancu o avut fiu pă Novac și li s-o dat lor lumea de s-o-ntemeiet pămîntu. Dumnezeu le-o dat putere să fie tari împărați. Șî le-o poruncit Dumnezeu că ei unde vreau să se lucre, lucru și bani să nu să cheltuie și să nu muncească.

Pînă ei o-mpărățît — Iancu împărat
Țăligradu s-o făcut — O poruncă mare-o dat

că un om pă cal călare să meargă-nt-o zî de vară cît el o puté mere și să vină sara pă alt loc. [...] O grăit Iancu-mpărat : „Poșîșoru meu, care te-am mînat eu pă tine, feri-te-nt-o parte, ca zîdu să să tîlnească păcum am poruncit !

Călărețu să feré
Și zîdu că să tîlné
Țăligradu să făcé... [...]

[32] *Ibidem*, p. 28—38, 68 sq.
[33] *Ibidem*, p. 104—112, cap. *Rolul structurator al rimei zero.*
[34] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 323—333 ; vezi N. Constantinescu, *op. cit.*, p. 150, 159—160.

Lume-atuncea nu muncé
Nici banii nu cheltuié —
Bine lume-atunci trăié. [35]

(După cum se vede, avem de a face aici cu un exemplu tipic de *legendă a întemeierii*, situată în timpul mitic ; acestei legende care poate fi raportată la exemple din literatura cultă, în special la episoade din cronografe, nu îi găsim un corespondent între cronicile rimate românești, unde unele piese se încadrează mai degrabă în tipul *historia destructionis...*)

Datorită faptului că versurile albe din balade nu numai că apar în aceleași contexte, dar sînt foarte adesea și identice formal, mai ales atunci cînd marchează gradația acțiunii într-o suită de episoade, s-ar putea considera că, în aceste cazuri, este vorba, în ciuda unor variațiuni, de *același vers*, care se supune și el principiului de bază al versificației : *repetabilitatea*, chiar dacă aceasta se realizează după interstiții mai mari, la nivelul episoadelor. Cum se știe, și debutul narării acțiunii este adeseori realizat printr-un vers alb aflat în raport de coordonare adversativă față de formula inițială. În general raportul său față de context este contrastiv, dar opozițiile nu se realizează rigid. Dimensiunile episoadelor nu sînt codificate strict, după cum nu este strict codificată mărimea grupurilor strofice legate prin rimă și nici numărul de silabe al versului (variabil între 4 și 8 silabe) sau cantitatea (încărcătura fonetică, „bogăția") rimei. În toate aceste cazuri, între elementele formale ale baladei folclorice se stabilesc relații de interdependență care determină unicitatea fiecărei variante și nu încorsetează originalitatea creatorului, ci îi oferă o serie de elemente maniabile pe care să le poată utiliza în actul artistic al performării. Între acestea versul alb poate fi considerat, alături de formulele stereotipe mai dezvoltate, un element constitutiv al sistemului compozițional al baladei populare.

Este dificil a găsi aceste caracteristici funcționale ale versului alb și în povestirile istorice versificate. Foarte multe dintre textele acestor cronici nu conțin deloc versuri albe (stihurile lui Miron Costin, poemul cronologic al lui Dosoftei, traducerea cronicii despre uciderea postelnicului Constantin Cantacuzino, oda către Rumeanțev, versurile lui Zilot Românul ș.a.) sau conțin aparente versuri albe, în fapt simple erori de copist, introvertiri sau omisiuni, fiind deci consecințe ale transcrierii și, uneori, chiar ale editării [36]. Dintre cele cîteva versuri albe pe care le

[35] Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții populare românești. Texte poetice din Răspunsurile la „Chestionarul istoric" (1893—1897)*, ed. I. Oprișan, 1975, p. 118—119.

[36] Vezi *Cronici și povestiri istorice versificate*, ed. Dan Simonescu ; primele trei texte nu conțin nici un vers alb ; în textul al IV-lea, *Uciderea lui Constantin Brîncoveanu*, p. 64, v. 131 („Domnul cu pace să te păzească"), după cum se vede chiar din varianta reprodusă în aparatul critic, este urmarea unei omisiuni de copist („Domnul să se milostivească / Cu pace să te păzească") ; la fel v. 179, p. 65 ; în varianta cu refren, *Plîngi, neam românesc* (cca 1813), p. 68, v. 39 nu are caracter funcțional. În *Plîngerea mănăstirii Silvașului*, p. 80, v. 287 rimă, probabil, într-un mod foarte aproximativ, cu primul hemistih al versului următor. În *Uci-*

putem găsi între miile de versuri ale cronicilor rimate [37], şi mai puţine se dovedesc a avea un rol funcţional, iar aceasta se întîmplă cu precădere în anumite variante a căror prezenţă printre textele de cronici rimate trebuie privită cu precauţiune. Reproducem mai jos (cu cursive) cele cîteva versuri albe întîlnite în textele povestirilor istorice versificate :

I. In *Cronica mănăstirii Silvaşului* (*ed. cit.*, p. 81, v. 306—310) :

„Ci numai ca o hiară au răgnit
În viiaţă cît au trăit.
Acéstea cîte s-au spus, toate s-au făcut,
Că cei ce le-au văzut şi le-au auzit
Ei le-au mărturisit."

(Versul apare între două distihuri ; chiar dacă adoptăm dispunerea grafică : „*Acestea cîte s-au spus* / Toate s-au făcut, / Că cei ce le-au văzut / Şi le-au auzit / Ei le-au mărturisit.", permisă de măsura oscilantă a versurilor acestei cronici, primul vers rămîne tot izolat între distihuri.)

II. In *Răzmeriţa la intrarea ruşilor în Bucureşti* (p. 136, v. 311—312) :

„În zioa sfintei Ecaterini
Pentru-al împărătesi nume."

(„În zioa sfintei Ecaterine (?)" ; versurile sînt în distih).

III. In *Fuga fiilor lui Ipsilanti* (p. 223, v. 53—57) :

„Care mai denainte,
Le era făgăduite.
La două ceasuri din noapte,

---

derea lui Iordache Stavarache, p. 95, v. 34 („Ţarigrad şi Moscoviia bine închipuită") are cuvîntul ultim la plural, rimînd cu „zugrăvite" din v. 33 ; între v. 55—56, un vers omis (cf. varianta în note), la fel ca şi cazul versurilor 94—95, p. 96, al v. 141—142, p. 98 ; v. 230, p. 100 era, probabil, în vorbire directă : „Lui Stavarache ce să-i facu ?". În *Cronica Hotinului*, v. 150, p. 110 conţine evident două versuri (cf. p. 112, v. 222—223), după cum indică rima şi măsura ; v. 188, p. 111 are forma corectă în varianta din note ; la v. 264—265, p. 113, o dată se notează pronunţarea dialectală, o dată nu : „Pe vizirul să-l rădice / Ca pe-un ghiaur făr de legi". Desigur că pot fi înmulţite atît exemplele în care rima poate fi reconstituită cu ajutorul variantelor (p. 194, v. 263 ; p. 205, v. 49—50 ; p. 215, v. 455—456, p. 220, v. 605—606 ; p. 266, v. 406, p. 296, v. 5—6 ; p. 337, v. 33), ceea ce ar proba că forma primară era fără versuri albe, cît şi exemplele în care notarea pronunţiei dialectale este oscilantă, ceea ce ridică un semn de întrebare privitor la principiile de transcriere. Dar neglijarea unor chestiuni de versificaţie în editarea textelor manuscrise şi, uneori, şi în editarea textelor folclorice, este foarte frecventă şi se datorează mai ales rigidităţii unor norme de interpretare a grafiei sau de transcriere a pronunţiei (vezi Mihai Bordeianu, *op. cit.*, p. 9—10 şi I. Funeriu, *Versificaţia românească*, 1980, p. 6—7 şi capitolul *Versificaţia — argument filologic în editarea textului poetic*, p. 144—156).

[37] Am urmărit rimele în textele tuturor cronicilor rimate cuprinse în *ed. cit. supra*, precum şi în unele texte necuprinse în această ediţie (pentru *Verşul Hotinului*, *Verşul lui Napoleon*, *Uciderea lui Grigorie Ghica*). Pe lîngă cazurile de aparente versuri albe citate mai sus, există şi numeroase rime „aproximative", care nu sînt însă versuri albe, după cum o dovedeşte neîndoielnic contextul în care apar ele, cele mai multe în *distihuri*.

Socotesc și mi să pare
Să fie acea plimbare."

(deși rime aproximative de felul *făgăduite / noapte* nu sînt o raritate în cronicile rimate, totuși faptul că în text nu întîlnim nici o altă grupare monorimă de trei versuri și că v. 55 nu se grupează sintactic cu v. 53—54, ci cu v. 56—57 ne determină să-l considerăm vers alb între două distihuri ; v. 91 și 99 din aceeași cronică erau probabil unul după altul, iar versurile 93—94 pot să fie rezultatul unui burdon).

IV. În *Istoria faptelor lui Mavrogheni vodă* a pitarului Hristache (p. 267, v. 411—415) :

„Și porunci cărți de scrise
Prin județe le trimise
Într-auz să le citească,
Cu bună pliroforie
De această bătălie."

(este posibilă omisiunea unui vers).

V. În *Mazilirea lui Alexandru Moruzi* (p. 300, v. 27—28) :

„Însă și măriia sa după ospățu [ospătare ?]
Pleacă cu halaiu mare."

VI. În ⟨*Mazilia și uciderea lui Hangerli voevod*⟩ (p. 312), dacă v. 197—198 ca final al cronicii („Ca să-l vază lumea toată, / *Să stea și să-l privească"*) își are complinirea în varianta reprodusă în note (după ms. B.A.R. 3162, copist Iordache Furduescu) : „Ca altu să se ferească [...]", totuși și finalul variantei din ms. 3162 este realizat printr-un vers alb :

„Peste munții iadului,
Să-l ducă întru împărăția cerlui.
Și așa s-au sfîrșit ticălos Angérliu."

VII. În *Istoria voevodului Hangeri* (p. 312—320), reprodusă după ms. B.A.R. 5193, v. 280—283 :

„Precumu domnu Mavrogheni
Căci au tăiat pă Petrache,
Așa și măriia ta :
Căci pierduși pă Dumitrică."

(Dumitrache ? ⟨Turnavitu⟩, vezi p. 319, nota 11).

VIII. În *Stihurile pre-înălțatului domnu Alecsandru Costantin Moruzi voevod. 1806 1.* (p. 334, v. 3—8) :

„Maziliia lui Moruzi
Jalnică și nu-i de spus :
Maziliia fără vesti,
Simbătă noapte să să știe,
Toată țara să să strîngă :
Pre-nălțate doamni să zică..."

(rimă aproximativă ?)

2. (p. 334, v. 12—13) :

„Într-această țară creștinească,
Cu pace și odihnă."

IX. În *Stihurile lui Moruzi vodă*, variantă cu multe deosebiri față de textul anterior :

1. (p. 337, v. 48—49) :

„O, că s-au făcut
Un nespus plînsu !"

2. (p. 338, v. 58—61) :

„Iară cînd au vrut să între în săraiuri
Au auzit că de la împărăție
(Și ferman i-au arătat)
Că împărăția l-au mazilit
Și cînd vra să iasă la Galata,"...

(este, mai degrabă, un recitativ în proză).

3. (p. 338, v. 65—66) :

„Dar n-au putut, nici n-au găsit
Pe la curte să nu meargă."

4. (p. 338, v. 90—92) :

„Rămîi, țară, sănătoasă.
Și de mine fie-în pace.
În veci, amin."

5. (p. 338, v. 67—71) :

„Șade Moruz drept curte
Plînge cu lacrimi multe
Și din gură așa zici :
— Multă lume prifăcută
Și nestatornicită !"

(această din urmă variantă a *Stihurilor lui Moruzi*, cu un număr deosebit de mare de versuri albe, copie tîrzie, de pe la 1818, are forma unui text de tranziție, reprezentînd disoluția textului prim scris, dar fără a fi căpătat încă particularitățile textului folcloric).

Cu toate că, după cum se vede din exemplele de mai sus, nici măcar în cazul puținelor versuri albe pe care le-am găsit în textele de cronici rimate, nu putem fi siguri că n-ar fi vorba tot de niște „false versuri albe", explicabile prin erori de copist, totuși s-ar putea considera că anumite trăsături comune, manifestate în raporturile lor cu contextele în care apar, permit alăturarea acestor versuri în funcție de unele caracteristici funcționale. O primă caracteristică funcțională, aceea de a numi *momentul acțiunii* apare în exemplele *II, III, VIII, 1.* O a doua, aceea de a marca *încheierea unui episod sau a întregii relatări* apare în exemplele I, V (?), VI, VII (?), VIII, 2, IX, 4. Cazul cel mai interesant din punctul de vedere al apropierii față de balada folclorică îl prezintă

exemplul ultim (IX, 5) unde versul alb are același rol ca și interogațiile retorice urmate de *verba declarandi*, frecvente în baladă : acela de a marca introducerea vorbirii directe. Exemplele IV, IX, 1, 2, 3 nu sînt relevante sub raportul funcționalității versului alb.

Diferențele cantitative ar fi însă prea puțin semnificative (am văzut că există și balade populare în care nu găsim deloc versuri albe [38]), dacă ele nu ar fi conjugate cu o serie de repercusiuni compoziționale care probează diferențe sistematice între balada populară și povestirea istorică versificată. Funcționalitatea versului alb fiind în poezia populară aceea de marcă a episodului (delimitare a secvențelor) [39], iar secvențele de conținut realizîndu-se foarte adesea în grupări monorime [40], înseamnă că și grupările monorime se vor realiza altfel și vor avea alte caracteristici în cronica rimată decît în balada populară.

Gruparea de bază a versurilor în povestirea istorică versificată este distihul (cronicile în care nu am întîlnit nici un vers alb sînt, cu excepția formelor strofice cultivate de Zilot Românul, scrise în distihuri ; în celelalte nu întîlnim decît rar grupări monorime de mai multe versuri, iar majoritatea grupărilor au un număr par de versuri, ceea ce arată că, de fapt, este vorba de grupări apărute întîmplător datorită rimei gramaticale din distihuri consecutive). În balada populară întîlnim, dintre genurile poeziei populare, cel mai mic procent de distihuri (31,45%) [41], cu mult mai mic decît cel din cronicile rimate. Și în acest caz nu este vorba numai de diferențe cantitative. Sintaxa narațiunii, sintaxa frazei și sistemul de versificație fiind corespondente, distihul va reprezenta și el, pentru majoritatea secvențelor narațiunii, o formă de realizare a fuziunii dintre epos și versificație. Dar pentru secvențele mai ample, rolul de marcă nu-l mai îndeplinește versul alb contrastiv cu gruparea monorimă, ci variațiile metrice sau ritmice, a căror prezență în cronicile rimate o remarca G. Călinescu (vezi *supra*, nota 8). Astfel încît, în timp ce balada populară, în care nu întîlnim decît forme de ritm trohaic, posibilități reduse de variație metrică (5—8 silabe) și o dominanță netă a imperfectului ca timp al narațiunii, uzează de un sistem compozițional bazat în special pe rimă ca marcă a structurii (și în stereotipii), în cronica rimată, rolul contrastiv în succesiunea episoadelor este îndeplinit de variațiile de măsură și ritm, precum și de un sistem mai complex de relații în concordanța timpurilor. [42] Că variațiile de măsură și de ritm în

[38] Vezi *supra*, p. 281.
[39] N. Constantinescu, *op. cit.*, p. 108—109.
[40] *Ibidem*, p. 92—103.
[41] Față de 44% în poezia rituală și 63,14% în lirică, *ibidem*, p. 109.
[42] Comparînd verbele purtătoare de rimă din componența unei balade populare (Al. I. Amzulescu, *ed. cit.*, p. 124—130) și a unei cronici rimate (Dan Simonescu, *ed. cit.*, p. 60—66) cu subiect comun *(Uciderea lui Brîncoveanu și a fiilor săi)*, observăm că, în timp ce în prima găsim în cele 262 de versuri ale textului 99 de versuri cu rima la imperfect, 1 la perf. comp., 5 la ind. prez., 9 la cond. prez., 3 la conj. prez., 5 la viitor și 1 la infinitiv, iar grupările monorime în componența cărora intră rimele verbale sînt 6 distihuri, 1 tristih, 3 grupări de cîte 4 versuri și cîte o grupare de 5, 8, 14, 17, 20, 25, 48 și 57 de versuri, în cea de a doua găsim în cele 236 de versuri ale textului de bază 36 de versuri cu rima

cronicile rimate au rolul de mărci ale episoadelor se vede limpede din cîteva exemple. Astfel în *Plîngerea mănăstirii Silvaşului*, după invocaţia în versuri de 8—15 silabe, oscilante atît ca ritm (cezură flotantă, regularizare a finalurilor de vers, dominanţă a formelor iambice), cît şi ca măsură (de la 8 silabe în v. 4 şi 11, la 15 silabe în v. 6 şi 15) [43] :

„Ia aminte, ceriule, şi voiu grăi,
Plîngînd cu amar, mă voiu tîngui.
Auzi-mi, pămîntule, cuvintele
Şi să-mi cuprinzi lacrămile."

(*ed. cit.*, p. 74, v. 1—4),

încheierea proemiului se realizează tot printr-un contrast de măsură şi ritm între v. 121—122 (p. 77), de 14—16 silabe, cu cezură oscilantă şi v. 123—124, decasilabice :

„Însă la neamul lui pururea să pomenéşte,
Fiindcă şi o părticică din moaştele lui să găsească :
Pînă aicea s-au umplut
Cuvîntul cel din început.
Acea istorie pentru mine grăită...".

De asemenea episodul ultim, care reia invocaţia :

„Iar acum la început întorc cuvîntul
Şi voiu face şi sfîrşitul :
Cum ceriului am vestit
Şi pămîntului m-am tînguit."

(p. 89, v. 646—649)

În *Uciderea lui Iordache Stavarache* variaţiile metrice au rolul de a marca intervenţia naratorului în desfăşurarea acţiunii, intervenţie realizată prin adresarea directă, ceea ce relevă nu implicarea naratorului în acţiune (cum se întîmplă în balada populară), ci distanţarea sa faţă de participanţii la acţiune. Intervenţia este similară celei a corului antic sau celei a rezoneurului :

„Dar hanul toate le-au luat, dar gîndul nu l-au mai schimbat.
Daruri destule i-ai dus, sărace,
Dar vei vedea mîine hanul ce-ţi va face.
El îţi sapă o rîpă adîncă şi mare,
Ca să te dea pe tine, caimene, acolo, în iad, di vale.
Iar hanul, după ce-au vorbit cu înpăratul, au plecat."

(*ed. cit.*, p. 97, v. 120—125)

---

la imperfect, 18 la perf. simplu, 40 la perf. compus, 17 la m.m.c.p., 2 la conj perf., 15 la ind. prez., 22 la conj. prez. şi 13 la viitor, iar grupări monorime în componenţa cărora intră rimele verbale sînt 56 de distihuri, 3 tristihuri, 3 grupări de cîte patru versuri, 1 de 5 versuri şi 2 de 6 versuri. Se observă că raportul între numărul grupărilor monorime este invers proporţional cu cel al timpurilor verbale folosite şi, firește, cu dimensiunile grupărilor monorime.

[43] Vezi schema metrică a invocaţiei din această cronică rimată la L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, 1971, p. 404.

„Împăratul gîndea că și în zid vor fi bani băgați.
Dar eu zic că céle din vînt adunate
Dracul acéle le stăpînește acelea toate.
Poate va fi făcut și milostenii multe,
Dar toate acelea di la creștini au fost răpite.
Vedeți, boiari, avérea cea multă ce face..." etc.

(p. 191—192, v. 276—281)

Aceste mijloace formale specifice servesc totodată pentru a se introduce perspectiva moralizatoare, reliefarea laturii de spectacol tragic a acțiunii narate.

Apartenența cronicilor rimate la tradiția literaturii culte este vizibilă și în privința altor elemente de versificație. Rimele inexacte, asonanțele și contrasonanțele [44] nu se raportează nici funcțional, nici genetic numai la poezia populară. Ele erau admise și în poezia noastră cultă de dinainte de 1700. Așa cum s-a arătat destul de clar cu aplicare la poezia lui Dosoftei, o serie de rime bazate pe contrasonanțele consonantice de tipul surd-sonor sau pe contrasonanțe în grupuri de consoane care au în componența lor o lichidă se încadrează într-un *sistem de versificație specific* [45]. Acest sistem a avut un caracter normativ în poezia noastră veche timp de aproape un secol și jumătate. Ori, cum se știe că de fapt *colindele* și *versurile la morți (iertăciunile)*, invocate cel mai des pentru a proba „modelul folcloric" al cronicilor rimate, sînt, în bună parte, psalmii lui Dosoftei, intrați, fragmentar sau în întregime, în circuitul folcloric [46], prin intermediul așa-numitului folclor diecesc, influența folclorică asupra poeziei lui Dosoftei ar fi de studiat mai cu îndreptățire și, poate, mai cu folos. Predominanța ritmului trohaic în cronicile rimate, luate global, nu este nici ea probantă pentru a se susține influența poeziei populare căci, pe de o parte nu îl găsim în toate cronicile rimate, dimpotrivă, cele mai vechi cronici au forme de ritm iambic, pe de alta nici în poezia greacă ritmul trohaic nu era absent, ci octosilabul epic era trohaic. Desigur, nici în acest caz nu putem omite din explicație tradiția poeziei noastre culte.

Specificitatea sistemului compozițional al cronicii rimate în comparație cu cel al poeziei populare este evidențiată și în procesul de penetrație a cronicilor rimate în folclor, căci ea face să nu fie posibilă circulația orală a povestirilor istorice versificate *în întregul lor*. Dar, la fel cum motivele muzicale ale melosului cult intră *fragmentar* în circulația folclorică [47], și în cazul cronicilor rimate, intrarea în circuitul fol-

[44] Vezi vol. colectiv *Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870—1900)*, 1978, p. 62 sq.

[45] Mihai Dinu, *Sistemul rimei la mitropolitul Dosoftei : o fonologie sui-generis*, în *Studii și cercetări de lingvistică*, an. XXIX (1978), nr. 2, p. 197—207.

[46] Vezi notele lui N. A. Ursu la Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, 1974, și L. Gáldi, *op. cit.*, p. 101.

[47] E. Dolinescu, *Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1964, nr. 3.

cloric presupune mai multe etape[48] : selectarea unui anumit motiv, încadrarea lui în sistemul de repetiţii, în măsura versului popular şi în spiritul acestuia, prin adaptarea la dominanta de gen a folclorului românesc (lirica[49]). Atestarea diverselor stadii ale încadrării în folclor a unor motive din cronicile rimate poate fi urmărită deja către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd încep să fie înregistrate în scris şi balade populare autentice[50] sau unele cronici care se întorc din circuitul folcloric în manuscrise[51]. De aceea, în cazul mai multor variante de cronici rimate nu este necesar să căutăm întotdeauna un raport de filiaţie, în sens filologic strict, cu textul prim, ci putem apela şi la mijloacele stilisticii. Există în această perioadă şi unele compoziţii culte în stil folcloric (de exemplu textul intitulat *Plîngi, neam românesc*, avînd ca subiect *Uciderea lui Brîncoveanu*[52] ; prezenţa refrenului, exemplul biblic, direcţia moralizatoare avizează însă că este vorba de o creaţie cultă), în analiza cărora studiul versificaţiei poate oferi criterii de disociere. De fapt, probabil că în observarea cuprinsului miscelaneelor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor îşi are sursa opinia privitoare la modelul folcloric al cronicilor rimate.

---

[48] Similare cu cele care apar şi în cazul cărţilor populare ; de altfel, nu sînt singurele similitudini care îndreptăţesc opinia lui V. Gaţak, după care regimul cronicilor rimate în epocă ar fi fost asemănător celui al cărţilor populare ; vezi vol. *Folklor i moldavsko-russko-ukrainskie istoričeskie svjazi*, 1975, p. 118.

[49] Vezi I. C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, 1971, p. 54.

[50] De pildă balada populară *Ilencuţa Sandului*, copiată fragmentar în ms. B.A.R. 3372 (databil cca 1781—1793), sau *Cîntecul lui Stanciu Găman*, în acelaşi ms. *Ilencuţa Sandului* a avut oarecare circulaţie în manuscrise vechi, căci o găsim notată şi în ms. B.A.R. 2747 de la începutul secolului al XIX-lea.

[51] În această situaţie pare a fi *Verşul Hotinului*, variantele publicate de M. Gaster în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie*, an. I, vol. II, 1883, p. 335—336. N. Drăganu, în *Dacoromania*, V (1927—1928), p. 521—522 şi I. Lupaş în *Anuarul Institutului de istorie naţională*, V (1928—1930), p. 462—463.

[52] Dan Simonescu, în introducerea capitolului *(ed. cit.*, p. 59), opinează : „În 1813, un versificator ardelean, poate chiar preotul Pavel Popovici din Diesig (dacă acesta nu a fost un simplu copist), *sub influenţa lecturii vechiului cîntec despre Brîncoveanu* (s.n.), din care reproduce un fragment, *a compus* (s.n.) şi el mai multe versuri istorice cu caracter elegiac...". Dacă textul este scris „sub influenţa lecturii" cronicii rimate sau reprezintă reminiscenţa audierii unei lecturi colective, procedeu uzitat în epocă (vezi Al. Duţu, *op. cit.*, p. 51), sau este prelucrarea unui text folcloric, este greu de stabilit. Oricum, din punct de vedere formal el nu are caracteristicile unui text folcloric.

Noțiuni de estetică și teorie literară în liceu*

GHEORGHE LĂZĂRESCU

Considerînd că nu mai trebuie demonstrată necesitatea ca, la intrarea în liceu, elevul să posede noțiunile esențiale de teorie a literaturii, — acele cunoștințe care permit structurarea celorlalte cunoștințe de literatură și fixarea pe baze teoretice sigure a deprinderilor de abordare și apreciere a textului literar —, comunicarea de față propune studierea în liceu, în cadrul obiectului literatură română, a cîtorva noțiuni fundamentale de estetică, prin intermediul operelor literare prevăzute de programă și în strînsă legătură cu noțiunile de teorie literară.

Propunerea se referă la un număr foarte restrîns de noțiuni (realitate și ficțiune, estetic și extraestetic, principalele categorii estetice : frumosul, urîtul, tragicul, comicul), conștienți fiind de faptul că acestea nu epuizează nici pe departe sfera de concepte a esteticii și cu grija permanentă de a nu-i supraîncărca pe elevi și de a le prezenta aceste noțiuni, adesea dificile, într-o formă cît mai accesibilă, cu ajutorul unor exemple concrete, extrase din textele literare studiate. Ca argument în sprijinul demersului nostru aducem faptul că aceste noțiuni — indispensabile înțelegerii artei (în speță literaturii) în ceea ce are ea specific — nu se studiază la nici un alt obiect pe parcursul anilor de școală. De altfel, literatura constituie un mijloc ideal de educație estetică la vîrsta adolescenței, vîrsta cînd există un minimum de cultură necesară receptării literaturii, cînd crește atracția față de operele de imaginație și cînd atît elementele estetice, cît și cele extraestetice, potențate de ele, au o deosebită influență asupra celui educat. În învățămîntul nostru liceal, corespunzător treptei superioare a adolescenței, literatura română constituie — mai mult decît alte obiecte, cum ar fi muzica, desenul, limbile străine sau istoria — principala modalitate de realizare a educației estetice. Aceasta, atît prin funcțiile ei educative, cît și prin numărul de ore pe care i-l acordă planul de învățămînt al liceului.

Un meritoriu act de pionierat în domeniul introducerii în liceu a studiului acestor noțiuni de estetică l-a constituit, în urmă cu cîțiva ani, manualul elaborat pentru clasa a IX-a de profesorul Emil Giurgiu [1]. Dificultatea aplicării lui a provenit însă în principal din faptul că

---

* Comunicare prezentată la simpozionul cu tema : „Probleme ale predării noțiunilor de teorie literară în școala generală și liceu", Tulcea, 27 octombrie 1979.

[1] Emil Giurgiu, *Literatura română*, anul I liceu, București, E.D.P., 1976.

programa pe baza căreia fusese alcătuit — deşi generoasă în intenţie — nu oferea timpul necesar parcurgerii unui număr mare de noţiuni noi şi, neprevăzînd studierea lor pe baza unor texte literare semnificative, se limita la o prea rapidă trecere în revistă a unui material în genere abstract.

Noile planuri de învăţămînt prevăzînd, pentru liceele de filologie-istorie, ore speciale de teorie literară, am elaborat, la cererea Ministerului Educaţiei şi Învăţămîntului şi în colaborare cu Viorel Alecu şi Cristina Ionescu, îndrumări pentru utilizarea acestor ore, sugerînd iniţierea în concepte cum sînt realitatea şi ficţiunea, esteticul şi extraesteticul, principalele categorii estetice, denotaţia şi conotaţia, genurile literare, precum şi în unele orientări moderne din teoria literaturii, cum este aceea structuralistă.

Liceele de filologie-istorie cuprind însă foarte puţini elevi, iar celelalte tipuri de licee nu beneficiază de ore speciale destinate teoriei literare. Se pune astfel problema studierii noţiunilor de estetică în strînsă legătură cu comentarea operelor prevăzute în programă, lucru posibil cu condiţia de a alege textele cele mai adecvate şi de a ţine seama de nivelul clasei, aspecte ce ţin de măiestria fiecărui profesor. Vom da, în cele ce urmează, un exemplu în acest sens :

Relaţia dintre realitate şi ficţiune constituie un concept fundamental pentru înţelegerea specificului literaturii. Trebuie să li se demonstreze elevilor că, deşi stă la baza oricărei opere literare, realitatea nu este preluată în operă „tale quale“ (termenul „a reda“ nefiind, din această cauză, cel mai potrivit), ci transpusă, trecută prin filtrul individualităţii, al sensibilităţii scriitorului. Construită adesea după legile realului, realitatea transfigurată în operă este prelucrată şi după legile creaţiei artistice. În *Arta poetică* Boileau afirma că „uneori adevărul nu e verosimil“. În crearea unui personaj, scriitorul se inspiră din personaje reale, dar concentrează într-unul singur trăsăturile cele mai caracteristice ale mai multora, făcîndu-şi astfel plăsmuirea mai pregnantă. Acest lucru este cu deosebire adevărat în cazul realiştilor, în a căror artă noţiunea de tipic joacă, după cum a arătat Engels, un rol important.

Discutarea în clasă a următorului fragment din studiul consacrat de G. Ibrăileanu lui I. L. Caragiale (în momentul studierii uneia din comediile marelui scriitor) ar putea contribui la înţelegerea de către elevi a acestei probleme :

> Caragiale este cel mai mare creator de viaţă din întreaga noastră literatură. Şi, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur, în toată literatura română „face concurenţă stării civile“.
>
> Am văzut mulţi comisari în urbile prin care m-am perindat în viaţa mea. Pe d. Rustea la Roman, pe d. Dancu de la Bîrlad şi pe atîţia alţii. Dar cînd eram în clasa V-a liceală, am văzut *Noaptea furtunoasă* — şi pentru mine, de-atunci încoace, „comisar“ a rămas Nae Ipingescu. Nici dd. Rustea şi Dancu, nici ceilalţi, pe care i-am văzut înainte ori după Nae Ipingescu. [...] Şi iarăşi, mulţi preşedinţi de cluburi şi de întruniri, cam ramoliţi şi cam solemni, am văzut în viaţa mea, însă toţi şi-au pierdut conturul, dar pe Trahanache îl văd aşa de clar... Căci

Caragiale a prins și a turnat în Nae [...] și în Trahanache, tot ce aveau caracteristic Rustea și Dancu [...] și venerabilii președinți de cluburi, care prezidau întrunirile în copilăria și tinerețea mea [...]." [1]

Pentru ca elevii să înțeleagă raportul dintre realitate și ficțiune se poate folosi problematizarea, pornind de la un roman istoric. Astfel, în *Frații Jderi*, elevii recunosc fapte și personaje cunoscute din istorie, dar, întrucît literatura presupune particularizare și individualizare, scriitorul introduce și personaje fictive (deși verosimile), cum sînt cele din familia Jderilor. De asemenea, deși Ștefan cel Mare este prezentat în conformitate cu datele pe care ni le furnizează istoria despre el, totuși el trăiește prin acțiuni și cuvinte care sînt rodul ficțiunii autorului.

Raportul dintre realitate și ficțiune poate fi urmărit și în cazul altor opere. Astfel, referindu-ne la poezia *Noi* de O. Goga, vom discuta modul în care realitatea social-istorică a Transilvaniei sub stăpînirea habsburgică ia în operă forma aluzivă a unei tristeți universale exprimată prin comuniunea om — natură. În *Surîsul Hiroshimei* de E. Jebeleanu, modalități variate, specifice poeziei moderne (structura de oratoriu, elementele onirice, sondarea subconștientului, elemente fantastice și psihologice, variația tonalității, caracterul manifest angajat) exprimă o tragică realitate a istoriei contemporane cu un puternic mesaj umanist. Comentînd raportul dintre realitate și ficțiune în romanul *Pădurea spînzuraților* de L. Rebreanu, se pot sublinia principalele momente ale genezei operei și modul în care un personaj real (Emil Rebreanu), devenit în roman personaj de ficțiune (Apostol Bologa), este în același timp expresia unei drame individuale și colective.

Se impune stabilirea unei permanente legături între noțiunile de estetică și acelea de teorie literară studiate, cele din urmă reprezentînd, în anumite cazuri, particularizări ale celor dintîi. Acest lucru este vizibil mai ales în cazul genurilor literare. (Amintim cu acest prilej că cel mai sistematic manual de teorie literară apărut la noi între cele două războaie mondiale și aparținînd lui Gh. Nedioglu era structurat pe teoria genurilor literare [2].)

Acestea, cunoscute elevilor din clasele anterioare, pot fi aprofundate la liceu prin urmărirea, în operele studiate, a trăsăturilor caracteristice genului și speciei respective. Cunoștințele respective se pot însă îmbogăți cu studierea unor categorii estetice, cum ar fi comicul sau tragicul. Astfel, de exemplu, studiindu-se *O scrisoare pierdută*, se pot discuta probleme cum sînt contrastul dintre aparență și esență, caracterul mecanic al comportării unor personaje („du mécanique plaqué sur du vivant"), toate acestea contribuind la înțelegerea esenței comicului, insistîndu-se, de asemenea, asupra formelor lui (de caracter, de moravuri, de limbaj, de situație). Se poate scoate în evidență, cu această

[1] G. Ibrăileanu, *Caragiale*, în *Scriitori români și străini*, vol. I, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 237—238.

[2] Gh. Nedioglu, *Teoria genurilor literare*. Clasa a V-a. Licee de băieți și fete, școli normale, seminarii etc., București, Cartea românească, ed. I, 1936.

ocazie, faptul că noțiunea de comic este mai largă, mai cuprinzătoare decît specia comediei, comicul întîlnindu-se și în epică și chiar în lirică.

Relația dintre noțiunea estetică și specia literară reprezentativă pentru ea poate fi corelată în mod semnificativ cu cunoștințe despre curente și epoci literare. De pildă, în timp ce în clasicism comicul se restrînge la specia comediei, iar tragicul la cea a tragediei, în romantism sau în epoca actuală se tinde spre amestecul genurilor și speciilor, iar comicul se îmbină cu tragicul.

Prin studierea în mod adecvat a noțiunilor fundamentale de estetică, prin îmbinarea lor cu noțiunile de teorie literară, se oferă elevilor noi modalități de abordare și apreciere a operelor.

Mijloace moderne în educația literară a elevilor de liceu

VALERIU C. NEȘTIAN

Creșterea contribuției limbii și literaturii române la formarea *profilului moral-spiritual al tinerei generații* ocupă un loc central în învățământul modern. În cadrul acesteia, domeniul afectiv are o largă aplicabilitate : patriotismul, dragostea de frumos, atitudinea morală, gustul artistic și spiritul critic formîndu-se și educîndu-se cu deosebire în orele rezervate obiectului nostru. De altfel, școala românească a apreciat întotdeauna, în mod pozitiv, însemnătatea acestei discipline de studiu pentru cultivarea unor trăsături de caracter. Numai că în epoca actuală o asemenea preocupare majoră este învestită cu noi conținuturi și cu alte modalități de lucru.

Care sînt principalele mijloace în educația literară (înțelegem prin *educație literară* educația patriotică și moral-estetică realizată în învățămîntul liceal prin mijlocirea limbii și literaturii naționale), prin care acționăm în sens formativ asupra elevilor, în condițiile concrete de muncă din fiecare școală ?

Fără îndoială, un mijloc important în educație este *exemplul viu*. Liceul românesc are în istoria sa nenumărate asemenea pilde. Mai întîi, ne gîndim la strălucitele exemple oferite de Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, Vladimir Streinu, D. Caracostea, Ș. Cioculescu, G. Călinescu, Perpessicius ș.a., care au fost inițial sau au rămas profesori secundari. Apoi, la șirul nesfîrșit de *dascăli de română* modești și simpli, foarte adesea anonimi, care prin pregătire și muncă, dar și prin puterea caracterului au cinstit învățămîntul românesc.

1. Lectura este un mijloc esențial în educația literară. Scrierea literară, ca mod de existență obiectivă, alcătuită dintr-un sistem de relații, parcurge drumul de la stadiul de carte la acela de univers sensibil, intrînd în relație cu un receptor. Operația se înfăptuiește prin actul descifrării sensurilor cărții, adică al lecturii. Citirea presupune anumită tehnică, anumite strategii, deprinderi de organizare, asimilare și control, care se formează prin imitație, îndrumări, exerciții. Deziderat al modernizării învățămîntului literar, inițierea elevilor în tehnica lecturii conștiente contribuie la disciplinarea timpurie a gîndirii, a voinței și atenției lor.

Instrument de educație, informație, distracție, cînd „iscusita zăbavă a cărților", cum îi spune Miron Costin, cînd „viciu" inocent și nepedepsit, gratuitate și totodată necesitate a spiritului, lectura operelor literare trece dincolo de psihologia și utilitatea curentă, într-un

spaţiu de mare tehnicitate a muncii intelectuale independente, care se cheamă *lucrul cu cartea*. Orice contact cu literatura constituie o lectură. Oricine citeşte o carte, prin faptul că-i este stimulată într-o măsură oarecare gîndirea critică, devine „critic" în felul său, elementar, empiric. Dar numai cititorul avizat ridică lectura la demnitatea unui travaliu, deschide artei cuvîntului posibilitatea însăşi de a exista şi a comunica într-un mod specific [1].

Literatura de specialitate e bogat reprezentată prin tot felul de *îndrumări, recomandări, sugestii* privind metodica şi tehnica propriuzisă de lectură, pe care — în raport cu propria noastră pregătire culturală şi lingvistică — trebuie să le consultăm şi să le luăm în seamă în munca de la catedră. Bunăoară, Gaëton Picon are propriul său *Usage de la lecture;* există apoi diferite *A.B.C. of reading*, eseuri pe tema *La littérature et la lecture*. Émile Faguet — se ştie — a scris *L'art de lire*, René Huyghe — *La lecture de l'homme*, Ezra Pound — *How to read*, Ion Vlad — *Concepte şi alternative ale lecturii* şi *Lecturi constructive* ş.a.m.d. În cultura română, unele idei interesante despre tehnica lecturii găsim şi în *Divanul* lui D. Cantemir. Z. Carcalechi scria în 1826 în *Povăţuitorul tinerimii* [2]: „De lipsă este mai întîi a învăţa regulele de a ceti şi pricepe aceea ce se ceteşte". Bariţ recomanda lectura activă, „stătătoare", „adică cîteodată citeşti judecînd fieşcare sentenţie cu amănuntul, nu mecanic" [3]. Este ceea ce metodicile noi numesc *etapa lecturii-studiu*, diferită în receptarea operei literare de *faza lecturii sensibilizatoare*, care revendică doar afectivitatea cititorului. Mai aproape de zilele noastre, G. Călinescu (în *Principii de estetică*), Tudor Vianu, Adrian Marino, N. Manolescu (cf. *Lecturi infidele*), I. Negoiţescu vehiculează teorii proprii despre lectură, utilizabile în procesul instructiv-educativ. La acestea se adaugă soluţiile oferite de cunoscutele lucrări de metodică a predării limbii şi literaturii române.

Cert este că în activitatea practică de la catedră se resimte lipsa unor exerciţii de lectură corectă şi expresivă, într-un ritm normal, cu folosirea în acest scop a textelor redactate în *stiluri diverse* ale limbii literare actuale. Programa analitică pentru clasele a IX-a şi a X-a ar trebui să rezerve *lecţii de lectură* pentru a contribui la înlăturarea modului defectuos în care se prezintă lectura elevilor din treapta I a liceului. Pentru a elimina, măcar parţial, o astfel de carenţă, personal, la clasele a IX-a, folosesc în majoritatea lecţiilor de limba şi literatura română „momentul lecturii" (aproximativ 10 minute, la începutul, pe parcursul sau la sfîrşitul orei, după caz). În acest spaţiu, fac cu elevii exerciţii de lectură conştientă, cursivă, cu voce tare (uneori şi în gînd), la primă vedere, a oricărui text ce nu cuprinde un număr prea ridicat de cuvinte necunoscute. În privinţa creaţiilor literare, recomand citirea nuanţată şi expresivă, în stare să reliefeze valenţele artistice şi emo-

[1] Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Bucureşti, Editura tineretului, 1968, p. 367—372.
[2] *Ibidem*, p. 370.
[3] *Ibidem*, p. 371.

ționale ale operei. Pentru a putea asigura succesul acestei activități aplicative, am dotat, cu concursul elevilor, cabinetul de limbă și literatură cu mijloacele necesare desfășurării ei : o *colecție de texte pentru lectură*, cu dificultăți gradate, din stiluri variate (literar, științific, publicistic, administrativ), benzi de magnetofon pentru înregistrarea lecturii elevilor, precum și o „fonotecă a modelelor", cu imprimări de texte în lectura unor scriitori sau mari actori.

Lectura din afara clasei are un binecunoscut rol formativ, cu condiția ca profesorul să lase adolescenților oarecare libertate de alegere. Listele de recomandări pentru lectura individuală constituie un ghid, nu o obligație rigidă. Elevii sînt îndemnați *să citească*, potrivit preferințelor și necesităților lor spirituale, cu grija ca opera aleasă să corespundă particularităților lor de vîrstă și individuale și sarcinilor școlii privitoare la instrucție și educație. Nu-i vom face elevului obiecții dacă în prima clasă de liceu va veni la ora de control a lecturii personale cu basmele lui Ispirescu și cu volumul de povești al fraților Grimm, ori dacă viitorul absolvent de liceu va mărturisi că a citit cine știe ce cărți științifico-fantastice sau de aventuri. Interesează, mai mult decît atitudinea strict conformistă față de anumite prescripții, calitatea percepției, gradul în care, prin cartea citită, gustul estetic, precum și universul intelectual și afectiv au cîștigat în profunzime.

Sub raport cantitativ, nu ne impresionează volumul apreciabil al lecturilor din afara clasei prin care unii elevi caută să epateze. Excesul de lecturi poate ruina forțele intelectuale, poate constitui o formă de eludare de la obligațiile școlare și extrașcolare zilnice sau de evaziune de la realitate. O formație spirituală pur livrescă e păgubitoare pentru perspectiva adolescenților și din alt punct de vedere : impactul lor cu realitatea se realizează adeseori pe această cale indirectă, care-i determină să privească deformat anumite aspecte ale vieții concrete. Așadar, ceea ce contează nu este atît volumul lecturilor, ci *calitatea* acestora, modul în care cele citite influențează conștiința și conduita tînărului. Dintre doi elevi, să presupunem, unul care în cei patru ani de liceu a citit 160 de cărți beletristice și al doilea numai 90 de titluri, este de prețuit doar acela care dovedește, pe baza celor citite, că și-a dezvoltat personalitatea, capacitatea de înțelegere și de acționare în împrejurări reale. Nu ne poate bucura cel care citește 2—3 cărți pe săptămînă, ci acela care *probează prin fapte* că fructifică, treptat, paginile citite, chiar dacă acest număr de opere le-a citit într-o lună, să zicem.

Concepem *lecția de control a lecturii* ca o *lecție-dezbatere*, cu o structură și o metodologie foarte elastice, în care elevii chestionați prezintă date importante (temă, conflict, personaje, probleme de măiestrie artistică, impresii personale) referitoare la ceea ce ei au citit într-un anumit răstimp. Diferitele note de lectură sînt consemnate de elevi, în mod liber, în *caietul unic* de limba și literatura română, în care sînt cuprinse notițele de la lecții, temele pentru acasă, vocabularul, însemnări pe marginea cărților etc.

2. *Meditația* are o apropiată corespondență și înrudire cu lectura. Însăși lectura făcută „în duh și adevăr", cum ar spune Arghezi, este

o meditație. Dar, în învățământul actual ea e pe nedrept neglijată, deși este una dintre principalele îndeletniciri care întreține prospețimea spiritului. În educația literară, reflecția trebuie înțeleasă și realizată ca o adevărată *clipă de liniște și reculegere sufletească pe marginea celor citite*. Căci meditația, ca și lectura, ridică mintea și inima tînărului spre valorile superioare ale lumii, asemenea contemplării frumuseților naturii și a „misterelor universului" (Blaga).

Profesorul nu poate subestima virtuțile educative ale acestui *exercițiu spiritual*. După comentariul dramei *Apus de soare*, de Delavrancea, de pildă, elevii au nevoie de cîteva momente de tăcere lăuntrică pentru a-și concentra atenția exclusiv asupra eroului central al operei, Ștefan cel Mare, model de domnitor și model de personaj literar. Comentariul literar pe marginea romanului *Viața la țară*, de Duiliu Zamfirescu, prilejuiește, bunăoară, tema de reflecție : De ce Sașa Comănești eanu este un personaj feminin ideal, pilduitor ? Prin ce anume putem socoti, astăzi, „ideală" o femeie a zilelor noastre ? La poezia *Rugăciune*, de Oct. Goga, subiectul de meditație sugerat : ce ideal de viață (și despre artă) mi-am conturat ? La *Baltagul*, de M. Sadoveanu : modelul de erou sadovenian ; la *Testament*, de T. Arghezi : mi-am format un ideal estetic, corespunzător vîrstei și epocii în care trăim ? La Blaga *(Mirabila sămînță)* : de ce autorul a fost numit „poet al tăcerii (al liniștii)" ? ce înseamnă „a munci în tăcere" ? La *Moartea căprioarei* (Labiș) : ce semnificație gravă prezintă trecerea din lumea copilăriei și a adolescenței în viața matură ? La *Un pămînt numit România* (Nichita Stănescu), reflecția poate să se centreze pe versurile poetului : „Ce am eu mai curat în mine ? ce am eu mai ascuns în mine ? ce am eu mai sfînt pe lume ?" În cazul romanului *Moromeții* (vol. I), subiectul de meditație își poate propune explicarea dramei lui Moromete prin drama contemplativității. O temă de reflecție adecvată pentru *Șoseaua Nordului*, de Eugen Barbu, putem găsi în cuvintele unui personaj al cărții : „Asta înseamnă, desigur, esența eroismului ; să-ți domini frica și slăbiciunea din convingerea că lupți nu ca să dispari, ci ca să trăiești" ; așa cum pentru drama *Moartea unui artist*, de H. Lovinescu, ni s-au părut potrivite cuvintele eroului din finalul piesei : „Moartea e o chestiune personală, a fiecăruia dintre noi, însă viața... viața e o chestiune a tuturor". „E bine să-ți fii credincos ție însuți, dar e mult mai important... să fii credincios oamenilor" ș.a.

Meditația fixează, îndelung și adînc, gîndirea, atenția adolescenților și asupra altor *întrebări fundamentale ale vieții tinerilor* : în ce constă raportul individului cu societatea ? (la *Scrisoarea III*, de Eminescu, de exemplu) ; ce ideal de iubire mi-am conturat ? (la lirica erotică eminesciană) ; ce am făcut astăzi pentru progresul meu moral-spiritual ? (la nuvelistica lui Slavici) ; în ce constă responsabilitatea mea personală față de semeni (la *Ștafeta nevăzută*, de Paul Everac) etc.

Astfel, meditația pe marginea operelor literare citite integral sau fragmentar înfățișează momentul confruntării adolescentului, prin conștiință proprie, cu sine însuși, cu semenii lui, cu societatea și viața însăși. Confruntarea duce la clarificări și hotărîri uneori esențiale pentru

existență, formînd în acest chip și voința. Meditația însăși e o dovadă a unui stadiu de voință exercitată în direcții pozitive, constructive, pentru slujirea idealurilor vrednice de om și de demnitatea sa. Datorită *examenului de conștiință* pe care-l provoacă, reflecția, practicată cu deosebită înțelegere, îl învață pe tînăr să privească mai întîi asupra sa și să-și motiveze conduita prin fapte, iar nu prin vorbe. Și înainte de a arăta greșelile altuia, să se cunoască pe el însuși, corectîndu-și singur lipsurile. Mai presus de toate, meditația aduce tărie, ordine și disciplină interioară, devenind, pentru cititorul de literatură, o hrană sufletească și o forță reală, o disciplină spirituală ce realizează multiplicarea virtuților eticii și echității societății noastre. De aceea, profesorul se cuvine să aibă grijă nu doar de exprimarea (orală și scrisă) a elevilor săi, ci și de cultivarea gîndirii lor libere și creatoare („ordinea eliberează gîndirea", spuneau anticii). Lucru ce se poate asigura — afirmăm din experiență — prin crearea acelor momente de dialog lăuntric cu tine însuți, tot atît de util ca și privirea atentă și admirativă și studierea marii cărți a naturii.

3. Interpretarea și explicarea textului literar sînt considerate ca avînd însemnătate covîrșitoare în educarea, dezvoltarea și, mai ales, în manifestarea caracterului uman moral [4]. E și firesc să fie așa, atîta timp cît literatura, prin natura ei mai direct ideologică, mijlocește problematici diverse, de ordin social, psihologic, filozofic, etic, estetic.

Din punct de vedere pedagogic, se pune însă întrebarea : în ce măsură preocuparea sporită a „modernilor" pentru „ființa operei", pentru „analiză și interpretare" (Roland Barthes) sau pentru „critica gustului" (Galvone della Volpe) și semiotică (A.-J. Greimas), pentru alcătuirea și coerența ei internă interesează problematica specific umană a creațiilor literare și căile de abordare a acesteia în școală.

Unul dintre curentele mai noi din filozofia contemporană (cu o tradiție marcată de Schleiermacher, Dilthey, Max Weber) este *hermeneutica* sau teoria interpretării. Teza ei de bază este că orice fenomen spiritual (artă, literatură, filozofie etc.) are un *sens* care trebuie *înțeles* și *interpretat*. Potrivit acestei teorii, opera literară ne înfățișează structuri ce se cer analizate și puse în valoare, precum și un înțeles care trebuie descifrat ori tălmăcit. Lukács, Auerbach, Sartre, Mikel Dufrenne, René Wellek, Gaëton Picon, Starobinski, Doubrovsky ș.a., pornind de la analiza structurală [5], dovedesc că aceasta poate și trebuie să fie întregită prin situarea operei în lume, prin sesizarea raporturilor existențiale care au generat-o și a valorilor pe care le vehiculează ; pe scurt : prin sesizarea *sensului* care circulă în operă. Demersul hermeneutic nu înlocuiește analiza structurală, stilistică, estetică ș.cl., ci o suplinește sau o completează. Cititorul este trimis de la ceea ce spune opera la ceea ce este spus prin operă, la ceea ce vrea să spună opera.

---

[4] Vezi *Programa de limba și literatura română pentru învățămîntul liceal*, ediția 1979, p. 37—40.

[5] Cf. *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, Editura științifică, 1972, p. 403—435.

Actul hermeneutic — al căutării *sensului* literaturii — apare astăzi ca o preocupare esențială a comentatorului de text, întrucît își propune afirmarea, descoperirea și analizarea virtuților estetice ale artei cuvîntului, operație de o incontestabilă modernitate[6]. Demersul critic se caracterizează ca fiind dialectic, deoarece merge de la operă la autor, spre istorie (viață), pentru a se întoarce la operă. Rezultatul, din perspectiva școlii ? Întărirea conștiinței estetice, sporirea contribuției la pedagogia lecturii.

Indiferent de soluția metodologică utilizată, descifrarea sensului major al operei literare studiate în clasă are darul să confere comentariului literar *claritate, accesibilitate, eficiență formativă*, fiind de preferat greoaielor și hiperesteticelor analize „complete". Folosind întrebările-problemă sau metoda descoperirii, ținta principală a discutării operelor cronicarilor ori ale corifeilor Școlii ardelene, de pildă, este de a lumina funcția patriotic-educativă a acestora ; după cum la dezbaterea *Didahiilor* lui Antim Ivireanul se reliefează sensul lor moralizator, iar la scriitorii pașoptiști spiritul militant, revoluționar. Din acest unghi de vedere, *accentul comentariului* cade nu pe considerații tehniciste de pură specificitate artistică, ci pe fondul de idei și sentimente, *singurul* în stare să înrîurească conștiința și conduita elevilor, ca atare să suscite efectiv interesul cititorului tînăr.

În fond, operele literare au fost create pentru a fi citite și receptate direct, nu spre a fi savant studiate și migălos analizate. Nici *Luceafărul* nu s-a născut pentru eminescologi, nici doinele și colindele românești pentru folcloriști. Altfel spus, „pomul crește lîngă noi ca să ne odihnească cu umbra sa sau ca să ne hrănească cu roadele lui ori pur și simplu ca să fie o desfătare a ochilor acuma, cînd vîntul îl leagănă grațios. Cine crede că s-a născut pentru a fi tăiat în bucăți care să fie analizate una cîte una, pentru a ne aplica microtomul pe inelele lui anuale și pentru a-i supune cele mai secrete celule curiozității noastre microscopice ? Monstruos, nu-i așa ?"[7] Tocmai această eroare — considerăm — o săvîrșesc, lecție de lecție, erudiții analiști didactici, care *interpun tot mai multe elemente străine între operă și cititor*, în căutarea unor analize și interpretări cît mai originale și mai extravagante.

Perspectiva hermeneutică poate fi *o cale* rodnică pentru a imprima comentariilor literare din învățămîntul liceal *randament educativ, prin atenția acordată receptării mesajului operei literare*, aspectelor esențiale ale textului. Să obișnuim, așadar, pe elevi să desprindă ei înșiși semnificațiile operei, să argumenteze și să exprime propriile lor judecăți și atitudini în legătură cu înțelesul moral și estetic al faptelor de viață din povestirile lui Creangă, din teatrul lui Caragiale ori poezia lui Eugen Jebeleanu. Acesta trebuie să fie *modul firesc cu care cititorul de azi se apropie de scrierile literare*, le receptează și le înțelege mesajul.

4. Exercițiile artistice, ca modalități eminamente practice ale educației prin literatură și artă, constituie elemente importante pentru îm-

[6] Vezi Norbert Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare*, București, Editura Univers, 1978.

[7] Damáso Alonso, *Poezie spaniolă*, București. Editura Univers, 1977, p. 24.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

bogățirea vieții moral-spirituale a elevilor, pentru stimularea creativității lor. Evident, pentru a face din cultura lingvistică și literară un mijloc eficient de formare și afirmare a elevilor, limba și literatura română, ca disciplină artistică, are nevoie de *forme variate*, în funcție de finalitățile urmărite [8], de *metode active* care să asigure angajarea și cultivarea efectivă a tuturor elevilor și de un *climat didactic* nestînjenit și favorabil, deopotrivă, înnobilării spirituale prin artă și literatură și antrenamentului aptitudinilor artistice. „Principala scădere a formelor și metodelor tradiționale — scria un pedagog al artei — este aceea că, în principiu, ele opresc procesul educației la faza receptării, privîndu-i pe elevi de exercițiul necesar formării și afirmării personalității prin mijlocirea artei" [9].

În acest scop, *exercițiile artistice și activitățile cultural-artistice din afara clasei* (inclusiv din cadrul cercului literar-artistic), organizate într-o *viziune modernă inter- și multidisciplinară*, realizează — așa cum ne-o probează experiența — un angajament real al elevilor într-o activitate cu țel important și precis, generată de prevederile programei școlare. cu condiția ca ele să beneficieze de o structură flexibilă, renunțîndu-se la orice element care îngrădește manifestarea liberă a elevilor (verificarea și evaluarea cunoștințelor etc.). Avem în vedere, aici, nu numai cultivarea priceperilor de receptare a frumosului, a aprecierii estetice ori a interpretării artistice, cît, mai cu seamă, priceperile de *integrare a frumosului* în muncă, în viață socială, în existența cotidiană (priceperi estetice industriale, agricole, comerciale, urbanistice, culturale ș.a., potrivit tipului de liceu), prin intermediul singurei discipline artistice din planul de învățămînt al celor mai multe licee, care e limba și literatura română.

[8] Vezi Viorel Alecu, Nina Jemăneanu, Gh. Lăzărescu, *Obiectivele instructiv-educative ale studierii limbii și literaturii române în liceu*, în *Revista de pedagogie*, nr. 9, 1977, p. 18—20.

[9] G. Văideanu, *Cultura estetică școlară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 267.

PERFECȚIONARE, DOCTORATE, GRADE DIDACTICE

Programele de perfecționare, definitivare, gradele II și I în învățămînt. Limba și literatura română

Începînd cu anul școlar 1979/1980, perfecționarea cadrelor care predau în învățămîntul primar, gimnazial, liceal și profesional se realizează de către Ministerul Educației și Învățămîntului prin universitățile din București, Iași, Cluj-Napoca, Timișoara și Craiova. Catedrele de istoria limbii române, limba română contemporană, literatura română, teoria literaturii și literatura comparată ale Universității din București au elaborat programe de limba și literatura română care, după discutarea lor sub formă de proiecte, au fost editate de revista *Tribuna școlii* împreună cu programele de limbă și literatură latină, engleză, germană, franceză și rusă. Programele se aplică în acest an școlar experimental, cadrele didactice fiind invitate să comunice aprecieri și propuneri în vederea îmbunătățirii lor pe adresa: *Ministerul Educației și Învățămîntului, Direcția personal-învățămînt, Serviciul perfecționare, str. Nuferilor nr. 30, sectorul I, București.*

Pentru a veni în sprijinul membrilor S.S.F. care urmează cursurile de perfecționare sau care se pregătesc pentru examenele de definitivare, gradele II și I în învățămînt, publicăm în volumul de față *Programa de limba și literatura română* (fără bibliografie). Atragem atenția că această programă, avînd caracter experimental, se aplică numai în anul școlar 1979/1980. Vom reveni cu precizări în volumele următoare.

I. TEMATICA GENERALĂ DE STUDIU INDIVIDUAL PENTRU TOATE FORMELE DE PERFECȚIONARE ȘI PENTRU EXAMENELE CADRELOR DIDACTICE

a. Limba română

1. Orientări noi în studiul limbii și posibilitățile de introducere a lor în procesul de învățare a limbii române, potrivit cu cerințele programei pentru fiecare ciclu de învățămînt.

2. Pronunțarea în limba română. Ortoepia. Caracteristicile generale fonologice ale limbii române.

3. Principiile ortografiei actuale. Punctuația. Semnele de punctuație și semnele ortografice. Relația dintre semnele de punctuație și structura limbii române.

4. Tendințe actuale în vocabularul limbii române. Procedee productive de formare a cuvintelor în limba română contemporană. Problemele lexicului în manualele școlare și legătura lor cu practica învățării limbii române.

5. Noutăți în domeniul analizei morfologice a limbii române. Clasele de morfeme ; clasele și categoriile gramaticale. Morfologia în manualele școlare.

6. Noutăți în domeniul sintaxei. Unități sintactice, relații sintactice și tipologia lor. Sintaxa în manualele școlare.

7. Tendințe în limba română actuală (fonetică, morfologie, sintaxă).

8. Problemele limbii literare actuale în programa și manualele școlare. Stil, stilistică, limbaj. Stilurile funcționale ale limbii literare actuale. Problemele studierii limbajului artistic în programa și manualele școlare. Principalele orientări în stilistica românească. Metode moderne în analiza stilistică a textului literar.

b. Literatura română

1. Concepte fundamentale în interpretarea literaturii ca fenomen artistic, în lumina concepției materialist-dialectice despre literatură.

2. Folclorul literar românesc. Teme și motive, sursă de inspirație permanentă pentru scriitori.

3. Umanismul literaturii vechi (Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, Ion Neculce).

4. Epoca luminilor în literatura noastră. Contribuția Școlii ardelene și a reprezentanților ei la promovarea culturii și literaturii române.

5. Implicații ale clasicismului și romantismului în literatura română din jurul anului 1848.

6. Puncte de vedere moderne în interpretarea marilor clasici (M. Eminescu, I. Creangă, I. L. Caragiale, I. Slavici, T. Maiorescu), și a scriitorilor de la sfîrșitul secolului trecut (Al. Macedonski, G. Coșbuc).

7. Curente literare în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (semănătorism, poporanism, simbolism ; M. Sadoveanu, Oct. Goga, N. Iorga, G. Ibrăileanu, I. Minulescu, G. Bacovia).

8. Procesul de înnoire structurală a lirismului în perioada dintre cele două războaie mondiale (modernism, gîndirism ; T. Arghezi, L. Blaga, Ion Barbu, Al. Philippide, I. Vinea, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Ion Pillat).

9. Modalități artistice moderne în proza dintre cele două războaie mondiale (L. Rebreanu, Cezar Petrescu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Mateiu I. Caragiale, G. Călinescu).

10. Orientări în critica și istoriografia literară românească în perioada interbelică (Eugen Lovinescu, M. Ralea ș.a.).

11. Particularități de viziune și expresie în poezia actuală (Eug. Jebeleanu, M. Beniuc, Emil Botta, Șt. Augustin-Doinaș, N. Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Adrian Păunescu ș.a.), cu accent pe problemele privind îmbogățirea și extinderea inspirației și expresiei poetice.

12. Valori și structuri artistice reprezentative în proza actuală (Z. Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc, D. R. Popescu, Augustin Buzura).

13. Tendințe, modalități și mijloace specifice de expresie în dramaturgia românească actuală (Horia Lovinescu, Paul Everac, Lucia Demetrius).

14. Orientări și direcții în critica literară contemporană și actuală (T. Vianu, G. Călinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Constantin Ciopraga, Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Mircea Zaciu, Eugen Simion, N. Manolescu).

c. Metodica studierii limbii române

1. Metode și mijloace de formare, dezvoltare și consolidare a deprinderilor ortografice și ortoepice.

— Implicațiile metodologice ale principiilor ortografice. Clasificarea, rolul și locul exercițiilor ortografice în structura lecțiilor de limba română. Căi de însușire de către elevi a normelor pronunțării literare românești.

— Interdependența ortoepie-ortografie și implicațiile ei metodologice.

2. Căi moderne de îmbogățire, precizare și activizare a vocabularului elevilor.

— Modalități de folosire a asocierilor paradigmatice și sintagmatice în nuanțarea achizițiilor lexicale ale elevilor. Procede de îmbogățire a vocabularului elevilor la lecțiile de lectură literară, de compunere, de gramatică, de verificare și apreciere a lecturii suplimentare.

— Muncă îndrumată și muncă independentă în dezvoltarea lexicului elevilor.

3. Tehnici de optimizare a analizei gramaticale și a analizei lingvistice complexe.

— Metode moderne de analiză gramaticală. Căi de îmbinare a analizei gramaticale cu analiza stilistică. Conținutul, rolul și locul analizei lingvistice complexe în structura lecțiilor de limbă română. Modalități de continuare a analizei faptelor de limbă în ciclul liceal.

4. Direcții de modernizare a conținutului și a organizării lecțiilor de limbă, în vederea măririi caracterului lor practic.

— Cuceriri ale lingvisticii moderne folosite în reevaluarea descrierii gramaticale școlare ; relații între clarificarea unor chestiuni teoretice și eficacitatea lor practică mărită.

— Lecția clasică de limbă supusă restructurărilor ; forme de învățare care modifică organizarea internă a lecției.

5. Direcții de modernizare a metodelor de predare a limbii române ; posibilități de activizare permanentă a elevilor în lecție.

— Modelul tradițional al procesului de transmitere-însușire a informației — inducția clasică. Critici aduse inducției tradiționale și metodelor verbale.

— Forme de învățare activă : formarea în etape a acțiunilor mintale, descoperirea, problematizarea, euristica, modelarea, instruirea programată. Baza lor pedagogică, psihologică și socială.

6. Exercițiile de limbă și obiectivul fundamental al predării disciplinei.

— Tipurile de exerciții și variantele lor.

— Condițiile măririi randamentului lor.

7. Mijloacele audio-vizuale în sporirea randamentului lecțiilor de limba română.

d. Metodica studierii literaturii

1. Sarcinile studierii literaturii române în lumina documentelor de partid și implicațiile didactice de principiu

2. Metodologia elaborării lucrărilor metodico-științifice

— Folosirea bibliografiei fundamentale de specialitate și metodica specialității.

— Dozarea informațiilor științifice după cerințele învățămîntului, în conformitate cu prevederile programelor școlare.

— Relevarea modalităților de rezolvare în orele de curs a problemelor aduse în discuție.

— Îmbinarea organică a cunoștințelor de specialitate cu metodologia rezolvării lor.

3. Orientări metodologice moderne în investigarea textului literar

— Conceptul de modernizare a studierii literaturii române în învățămînt.

— Definirea noțiunii de analiză literară, explicarea acestei noțiuni.

— Principiile analizei literare în școală.

— Metodele de investigare a textului literar și de cooperare cu elevii în orele de curs.

— Formele lecțiilor de analiză literară.

— Aplicații pe texte.

4. Modalități de caracterizare a personajului literar

— Sarcinile predării literaturii române în lumina documentelor de partid.

— Tipologia personajelor ; — în literatura universală, — în literatura română.

— Perspectivele caracterizării personajului literar.

— Locul și momentul caracterizării personajului literar, în procesul de investigare a operei.

— Mijloace și procedee artistice de caracterizare a personajului literar.

— Eficiența educativă a caracterizării personajului în orele de curs.

— Metode de caracterizare a personajului literar.

— Aplicații pe texte.

5. Metodologia lecției despre arta scriitorului

— Locul acestei lecții în structura orelor de curs destinate studiului monografic al unui scriitor în liceu.

— Particularitățile metodologice ale acestui tip de lecție.

— Reluarea, organizarea, completarea și consolidarea cunoștințelor despre arta scriitorului, dobîndite de elevi în timpul analizelor operelor literare ale scriitorului respectiv.

6. Tehnologii moderne în studierea literaturii române (cabinetul de literatură, mijloace audio-vizuale etc.)

— Concepția de organizare a cabinetului de literatură.

— Funcționalitatea și eficiența cabinetului de literatură.

— Tehnica folosirii mijloacelor audio-vizuale în orele de literatură română.

— Metodologia folosirii mijloacelor audio-vizuale în lecțiile de literatură română, eficiența folosirii lor.

7. Metodologia lecțiilor de recapitulare și sinteză

— Fundamentele teoretice ale acestui tip de lecție.

— Varietatea tipurilor de lecții de recapitulare și sinteză : la sfîrșitul studierii unui scriitor, unei opere literare, la sfîrșitul trimestrului, anului școlar, pe teme de literatură română, pentru bacalaureat etc.

— Tehnica desfășurării lecției de recapitulare și sinteză.

— Metodele de cooperare cu colectivele de elevi în orele de curs consacrate recapitulării și sintezei materiei.

8. Probleme metodologice privind organizarea activității în afara clasei

— Formele de activitate în afara clasei cu elevii : cercuri literare, cenaclu literar, excursii literare etc.

— Metodologia fiecărei forme de activitate cu elevii în afara clasei.

9. Metodologia studierii noțiunilor de teoria literaturii

— Eșalonarea noțiunilor de teoria literaturii la clasele V—VIII.

— Profilul lecției de analiză literară destinată definirii unei noțiuni de teoria literaturii.

— Modalități de studiere a limbajului artistic, figurilor de stil, elementelor prozodice, versificației.

— Identificarea, descrierea și evaluarea elementelor de detaliu artistic în textul literar.

— Funcționalitatea stilistică a detaliului în contextul operei literare.

— Noțiunea de structură și structuralism, studierea operei literare în perspective structuraliste.

— Folosirea, îmbogățirea, diversificarea și consolidarea cunoștințelor de teoria literaturii în timpul studierii literaturii române în liceu.

10. Structuri ale lecțiilor de literatura română

— Lecția despre viața și actualitatea literară a scriitorului.

— Lecția despre crezul artistic al unui scriitor.

— Lecția despre universul artistic, problematica operei unui scriitor.

— Lecția de analiză literară.

— Lecția de caracterizare generală.

— Lecția de încheiere și fixare a scriitorului în evoluția literaturii.

— Metodologia fiecărui tip de lecție.

11. Metodologia pregătirii, realizării și evaluării compunerilor

— Tipuri de compuneri.

— Stabilirea subiectului (sau subiectelor) pentru compunere.

— Stabilirea unui plan orientativ pentru elaborarea compunerilor.

— Indicații bibliografice în legătură cu pregătirea compunerilor.

— Tehnica elaborării compunerii.

12. Concepția și cerințele programelor școlare

— Eșalonarea materiei pe cicluri de clase.

— Criterii de determinare a volumului materiei.

— Criterii de selectare a scriitorilor și operelor literare.

— Orientarea metodologică a studierii literaturii române în învățămînt.

— Obligativitatea realizării cerințelor și obiectivelor stabilite de Ministerul Educației și Învățămîntului în cadrul programelor de literatură română.

13. Aplicarea creatoare a orientărilor metodologice moderne în studierea limbii și literaturii române în școlile cu limbile de predare ale naționalităților conlocuitoare

II. TEMATICA PENTRU PERFECȚIONARE

Pe lîngă tematica generală de studiu individual, se recomandă și adîncirea următoarelor probleme :

A. PENTRU PROFESORII ABSOLVENȚI AI INSTITUTELOR PEDAGOGICE DE 3 ANI

a) Limba română

1. Relațiile dintre sunete și litere în ortografia actuală.
2. Raporturile dintre pauză și intonație și semnele de punctuație.
3. Semnele ortografice și funcțiile lor.
4. Reguli de pronunțare și de scriere determinate de regulile de flexiune.
5. Principii de analiză sintactică.
6. Principii de analiză stilistică a textului literar.

b) Literatură

1. Problematica epocii marilor clasici. Arta scriitorilor.
2. Cunoașterea aprofundată a operelor lui M. Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, precum și a poeților : O. Goga, T. Arghezi, L. Blaga, G. Bacovia, Ion Barbu.
3. Prozatorii actuali. Operele reprezentative.
4. Poeții reprezentativi actuali.

c) Metodica limbii române

1. Greșelile de ortografie și cauzele lor — în condițiile locului concret de muncă.
2. Sugestiile privitoare la procedeele de dezvoltare a vocabularului elevilor, din articolele și studiile de metodică din ultimul deceniu.
3. Mijloacele audio-vizuale moderne în sprijinul dezvoltării exprimării la lecțiile de limba română.
4. Criterii de selectare, organizare și dozare în lecții a exercițiilor.
5. De la compunerea pregătită, la compunerea cvasispontană.

d) Metodica literaturii

1. Aprofundarea studierii noțiunilor de teoria literaturii.
2. Realizarea laturii educative prin lecții de literatură română. Metode și procedee.
3. Căi și mijloace de asigurare a caracterului predominant formativ al orelor de literatură română.

4. Metodologia analizei textului literar pentru definirea unei noțiuni de teorie a literaturii.

5. Asigurarea însușirii unui vocabular bogat de către elevi. Metode și procedee pentru însușirea de către elevi a exprimării și scrierii corecte și frumoase.

B. PENTRU PROFESORII ABSOLVENȚI DE UNIVERSITĂȚI

a) Limba română

1. Raporturile dintre varianta literară și graiurile limbii române contemporane.

2. Conceptele de stil și stilistică în lumina cercetărilor contemporane și aplicarea lor în practica deprinderii limbii române literare.

3. Dicționare explicative și normative ale limbii române contemporane.

4. Lingvistica modernă și descrierea limbii române din programa și din manualele școlare în vigoare.

b) Literatură

1. Problema curentelor literare din secolul al XX-lea.

2. Problematica poeziei interbelice, profilul artistic al fiecărui mare poet.

3. Problema artei scriitorilor.

4. Problematica poeziei actuale. Diversificarea limbajului poetic.

5. Structuri artistice ale prozei actuale.

c) Metodica limbii române

1. Locul educării pronunției în programa și în manualele școlare.

2. Locul dezvoltării vocabularului elevilor în programele și manualele școlare.

3. Structura morfologică a cuvintelor în descrierea școlară a morfologiei limbii române.

4. Sensul educării comunicării în școală ; între exprimarea „frumoasă" și exprimarea exactă.

5. Compunerile văzute din punctul de vedere al limbii, în literatura de specialitate din ultimele două decenii.

d) Metodica predării literaturii

1. Aprofundarea înțelegerii conceptului de modernizare a studierii literaturii române în școală.

2. Folosirea eficientă a documentelor de partid în studierea literaturii române.

3. Căi și mijloace de deprindere a elevilor în lucrul cu cartea.

4. Utilizarea cunoștințelor de teorie a literaturii în studiul literaturii române.

5. Aprofundarea și diversificarea noțiunilor de teorie a literaturii în liceu în contextul analizelor literare.

III. TEMATICA PENTRU DEFINITIVARE ÎN ÎNVĂȚĂMÎNT

Pe lîngă tematica generală de studiu individual, se recomandă și adîncirea următoarelor probleme :

A. PENTRU PROFESORII ABSOLVENȚI DE UNIVERSITĂȚI

a) Limba română

1. Inovații în limba română actuală ; legătura dintre limba literară și graiurile limbii române contemporane.
2. Probleme de etimologie a vocabularului limbii române contemporane.
3. Orientări în stilistica românească actuală.

b) Literatură

1. Orientarea dată de Partidul Comunist Român literaturii actuale.
2. Formele artistice noi în poezia actuală. Modalități artistice, limbaj poetic, poeți reprezentativi.
3. Evoluția criticii literare române — din secolele al XIX-lea și al XX-lea.
4. Cunoașterea aprofundată a problematicii și artei poeților dintre cele două războaie.
5. Direcțiile de dezvoltare a literaturii interbelice.

B. PENTRU PROFESORII ABSOLVENȚI AI INSTITUTELOR PEDAGOGICE (3 ANI)

a) Limba română

1. Pronunțarea limbii literare și ortografia actuală.
2. Principalele lucrări normative privitoare la limba română actuală.
3. Derivarea și compunerea în vocabularul limbii române actuale.
4. Tipuri de flexiune a limbii române contemporane.
5. Structura sintactică a limbii române contemporane.

b) Literatură

1. Cunoașterea caracteristicilor principale ale marilor epoci literare — secolul al XIX-lea și al XX-lea.
2. Ideologia, particularitățile artistice și scriitorii reprezentativi ai curentelor literare din secolul al XX-lea.
3. Influența exercitată de P.C.R. asupra literaturii române interbelice.
4. Orientările date de Partidul Comunist Român literaturii actuale.
5. Poeți și prozatori români actuali reprezentativi.

IV. TEMATICA PENTRU GRADUL II

Pe lîngă tematica generală de studiu individual, se recomandă și adîncirea următoarelor probleme :

A. PENTRU PROFESORII ABSOLVENȚI DE UNIVERSITĂȚI

a) Limba română

1. Realizări în lingvistica românească. Metode moderne de cercetare a limbii.
2. Formarea limbii și a poporului român ; cercetări actuale. Unitate și diversitate în structura limbii române.
3. Latinitatea limbii române ; individualitatea limbii române între celelalte limbi romanice.
4. Analiza lingvistică și stilistică a textului literar. (Structuri compoziționale și modalități narative în proză. Evoluția limbajului figurativ românesc.)
5. Etapele constituirii normelor limbii române literare.

b) Literatură

1. Evoluția criticii și ideologiei literare de la Titu Maiorescu pînă azi.
2. Reviste reprezentative și rolul lor în dezvoltarea literaturii române în secolul al XX-lea.
3. Poezia și proza interbelică. Reprezentanți, opere de seamă, modalități artistice specifice.
4. Orientările și etapele dezvoltării poeziei actuale. Formule și structuri artistice noi. Poeți reprezentativi, creații de seamă.
5. Problematica prozei actuale. Reprezentanți, opere de frunte, structuri noi ale romanului actual.

c. Metodica limbii române

1. Formele moderne de învățare în raport cu sistemul nostru de învățămînt, cu sarcinile lui și cu specificul locului de muncă.
2. Funcționalitatea reală a cabinetelor de limba română din școli ; cum se poate asigura ea.
3. Compunerile și stilurile funcționale ale limbii ; ce limbă trebuie cultivată în compunerile elevilor și cum se procedează pentru aceasta.
4. Cunoștințele de limbă în sprijinul analizei textului literar.
5. Corectarea greșelilor de exprimare în liceu.

d. Metodica literaturii

1. Utilizarea și diversificarea cunoștințelor de teorie a literaturii române în liceu.
2. Conceptul de modernizare a studiului literaturii române în liceu.
3. Principiile și modalitățile de realizare optimă a lecțiilor de analiză literară în liceu.

4. Metode și procedee de relevare a particularităților artistice ale creațiilor literare studiate, ale scriitorilor tratați în orele de curs.

5. Caracterul creator al lecțiilor de analiză literară în cadrul cărora se aplică metode active de cooperare cu elevii.

B. PENTRU PROFESORII ABSOLVENȚI AI INSTITUTELOR PEDAGOGICE (3 ANI)

a. Limba română

1. Raporturile dintre ortografia și morfologia limbii române contemporane.
2. Descrieri noi ale structurii morfologice a limbii române.
3. Normele de scriere a cuvintelor formate prin compunere și derivare.
4. Tipuri de analiză sintactică.
5. Variantele funcționale ale limbii literare și cultivarea exprimării elevilor.

b) Literatură

1. Ideea originii limbii și poporului român oglindită în literatura română veche și modernă.

2. Ziare și reviste literare reprezentative în secolul al XIX-lea. Orientarea ideologică a acestora și rolul lor în dezvoltarea literaturii.

3. Curente literare în secolul al XX-lea. Ideologie, reprezentanți : opere semnificative.

4. Problematica prozei și poeziei din perioada interbelică.

5. Direcțiile de dezvoltare a literaturii actuale. Etape, reprezentanți, opere reprezentative, formule și structuri artistice noi.

c) Metodica limbii române

1. Relațiile dintre ortoepie și ortografie în educarea limbajului scris. Posibilități și limite.

2. Asocierile sintagmatice și asocierile paradigmatice în acțiunile de îmbogățire a vocabularului elevilor.

3. Ce trebuie să se realizeze pentru exprimarea elevilor, în sensul dezvoltării și al corectării acesteia, prin predarea morfologiei.

4. Contribuția lecțiilor de sintaxă la frazarea corectă.

5. Relația dintre activizare și randament practic în lecțiile de limba română.

d) Metodica literaturii

1. Metode și procedee de realizare maximă a laturii educative a lecțiilor de literatură română.

2. Realizarea caracterului predominant formativ al lecțiilor de literatură română. Căi și mijloace de realizare.

3. Metodologia orelor de sinteză și recapitulare.

4. Metodologia orelor de analiză literară destinată definirii noțiunii de teorie a literaturii.

5. Asigurarea exprimării orale și scrise a elevilor prin orele de literatură română. Metode și procedee de realizare a acestui obiectiv major al studierii literaturii române în școală.

GRADUL I

V. TEME PENTRU LUCRĂRI METODOLOGICO-ȘTIINȚIFICE

a. Limba română

1. Metodologia predării foneticii în gimnaziu.
2. Studierea subgraiului local în sprijinul cultivării limbii elevilor.
3. Educarea pronunției literare în școală.
4. Locul foneticii în predarea limbii române în școlile cu secții în limba naționalităților conlocuitoare.
5. Tipurile și tehnica exercițiilor consacrate formării deprinderilor ortografice ; contribuții originale.
6. Locul și metodologia problemelor de punctuație în cadrul cursului de limba română din gimnaziu ; contribuții experimentale.
7. Locul și metodologia problemelor de ortografie în cadrul cursului de limba română din gimnaziu ; contribuții experimentale.
8. Metodologia predării capitolelor teoretice de vocabular din învățământul gimnazial ; contribuții experimentale.
9. Metodologia îmbogățirii vocabularului elevilor în orele de limbă și de literatură română ; contribuții experimentale.
10. Procedee de muncă independentă în vederea achiziției de cuvinte și de sensuri noi ; contribuții experimentale.
11. Particularitățile descrierii unei părți de vorbire. Metodologia predării ei în întregul ciclu gimnazial ; contribuții experimentale.
12. Predarea eficientă a tipurilor de relații sintactice în învățământul gimnazial.
13. Particularitățile descrierii unei unități sintactice.
14. Metodologia predării valorilor stilistice ale părților de vorbire (din experiența personală).
15. Posibilități de îmbinare a analizei gramaticale cu analiza stilistică ; contribuția experienței personale.
16. Probleme metodologice ale formării gîndirii creatoare prin cursul gimnazial de limba română ; experiența personală în acest domeniu.
17. Folosirea materialelor auxiliare la limba română, cu accent pe mijloacele tehnice audio-vizuale moderne ; experiența personală în acest domeniu.
18. Căi de sporire a funcționalității cabinetului de limba română ; cabinetul școlii.
19. Rolul metodelor active în predarea limbii române. Forme moderne de exerciții de limbă ; contribuții experimentale.
20. Interferența și transferul în însușirea limbii române de către elevii din secțiile cu limba de predare a naționalităților conlocuitoare ; experiența personală în acest domeniu.

21. Sistemul tradițional de lecții în predarea limbii române. Critica lui din punct de vedere psihologic, pedagogic și social.

22. Învățarea prin descoperire, problematizare sau lucru în grup la limba română ; contribuții experimentale.

23. Posibilități de folosire a instruirii programate la limba română ; contribuții experimentale.

24. Contribuții la istoria metodicii limbii române.

b. Literatura română

1. Orientarea lecțiilor de literatură în lumina documentelor de partid ; valorificarea creatoare a directivelor cu privire la domeniul artei și literaturii.

2. Evenimentele istorice reflectate în opera marilor scriitori. Modalități de valorificare educativă în variate tipuri de lecții.

3. Metode de valorificare în școală a surselor educative multiple proprii literaturii moderne.

4. Tipologia umană (în creația unui scriitor).

5. Orientări metodologice moderne în analiza literară ; aplicații practice.

6. Educația estetică a elevilor prin predarea clasicilor literaturii noastre.

7. Dezvoltarea aptitudinilor creatoare ale elevilor prin predarea literaturii noastre.

8. Nivelul și tehnica analizei în diversele situații în care literatura se constituie ca obiect de învățământ (lectură literară, noțiuni de teorie a literaturii, istoria literaturii române).

9. Utilizarea creatoare a mijloacelor tehnice audio-vizuale moderne în predarea literaturii române.

10. Metodologia lecțiilor de sinteză și recapitulare ; aplicații practice.

11. Lecții sintetice de caracterizare a artei literare a unui scriitor. Modalități practice.

12. Aplicarea conceptelor legate de structura operei în analiza textului literar.

13. Metode noi de apropiere a elevilor de înțelegerea poeziei moderne.

14. Inovații în limbajul poetic actual ; modalități de abordare în predare.

15. Direcții de înnoire a prozei actuale ; relevarea lor în procesul predării prin metode adecvate.

16. Modalități moderne de analiză a poeziei.

17. Orientarea dramaturgiei actuale spre teatrul de idei ; mijloace specifice de abordare didactică.

18. Posibilități de a mări caracterul formativ al lecțiilor de literatură pe baza experienței personale.

19. Probleme specifice ale predării literaturii în învățământul seral.

20. Formele și conținutul acțiunii pedagogice de conceptualizare a noțiunilor de teorie literară și de extindere a aplicării în studiul literaturii române.

21. Metodologia elaborării și aprecierii compunerilor în școala generală sau în liceu ; finalitatea lor formativă multiplă.

22. Metodologia studiului monografic al curentelor și epocilor literare. Metodologia studiului monografic al unui scriitor.

23. Probleme metodice ale analizei limbii și stilului unui scriitor.

24. Tradiții literare locale și posibilitatea valorificării lor în lecțiile de literatură.

25. Modalități specifice de studiere în școală a folclorului literar.

26. Structuri artistice semnificative ale literaturii române vechi. Metodica valorificării lor.

27. Valorificarea în cadrul lecțiilor a elementelor folclorice în studiul creațiilor literare culte.

28. O cercetare personală cu contribuții valoroase științifice în domeniul literaturii române (un scriitor, o operă, o problemă literară).

29. Metoda comparației și paralelei în definirea originalității artistice a unei opere sau a unui scriitor.

30. Modalități de caracterizare a personajului literar și rolul educativ al lecțiilor de acest fel.

31. Implicații ale romantismului în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

32. Implicații ale simbolismului în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

33. Implicații ale realismului în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

34. Implicații clasice în creația scriitorilor români. Metodica valorificării lor în predare.

35. Modalități de evocare a trecutului în proza românească. Procedee de predare.

36. Modalități de evocare a trecutului în teatrul românesc. Procedee de predare.

37. *Ideologia Junimii în opera scriitorilor români. Procedee de predare.*

38. Spiritul pașoptist și implicațiile sale în mișcarea literară românească. Procedee de predare.

39. Ideea de latinitate, continuitate și unitate națională la scriitorii români. Procedee de valorificare în predare.

40. Orientări în critica și istoriografia literară română actuală. Aplicații în predarea literaturii.

NOTĂ : Se pot trata, cu asentimentul catedrei de specialitate, și alte subiecte legate de activitatea la clasă, precum și subiecte cu un conținut științific, prezentate în urma unor cercetări personale.

Teze de doctorat*

TEODORA ALEXANDRU. *Elemente lexicale românești în graiurile slovace și cehe din nord-estul Moraviei.* Conducător științific : PANDELE OLTEANU. București, Universitatea din București, 1977, 207 p.

ECATERINA BARBĂ, *Laut- und Formenbestand im der Arader Kreis gesprochenen sud-frankischen Mundarten (Fonetica și morfologia graiurilor francone de sud, vorbite în județul Arad).* Conducător științific : MIHAI ISBĂȘESCU. București, Universitatea din București, Institutul de lingvistică, 1977, 210 p.

FEODOR CHIRILĂ, *Sinonime în graiul rus din Carcaliu (județul Tulcea).* Conducător științific : EMIL VRABIE. București, Universitatea din București, Facultatea de limbi slave, 1976, 198 p.

GEORGETA CIOMPEC, *Morfosintaxa adverbului în limba română veche (sec. al XVI-lea — al XVIII-lea).* Conducător științific : AL. ROSETTI. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1976, 203 p.

OTILIA CROITORU, *Lexicul graiului lipovenesc din comuna Slava Cercheză, județul Tulcea.* Conducător științific : IOAN PĂTRUȚ. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, Facultatea de filologie, 1977, 191 p.

CSEKE EVA, *Intellektuális stiluselemek a mai romániai magyar lirában (Elemente de stil intelectual în lirica maghiară contemporană din R. S. România).* Conducător științific : SZABÓ T. ATTILA. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie. Catedra de limba și literatura maghiară, 1977, 202 p.

GHEORGHE DOCA, *Interferențe lingvistice în învățarea limbii române de către vorbitorii cu limba maternă franceză.* Conducător științific : TATIANA SLAMA-CAZACU. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1977, 90 p.

JANETA DRĂGHICESCU, *Gerunziul și participiul prezent în franceză și română.* București, Universitatea din București, 1978, 145 p.

MELANIA FLOREA, *Expansiunea grupului nominal în limba română contemporană.* Conducător științific : ION COTEANU. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1977, 199 p.

NARCISA FORĂSCU, *Schiță a sinonimiei în limba română. (Descrierea structurală a sinonimiei adjectivale).* Conducător științific : ION COTEANU. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1976, 184 p.

---

* Din volumul *Teze de doctorat 1977—1979*, în pregătire la Biblioteca centrală universitară din București, Serviciul bibliografic.

DOINA FRIGURĂ ILIASA, *Sinonimia lexicală în opera lui Mihail Sadoveanu.* Conducător științific : DIMITRIE MACREA. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1977, 188 p.

FLORENTE GHINESCU, *Formele perifrastice de perfectiv și imperfectiv în limba română (forme, origini, valori).* Conducător științific : DIMITRIE MACREA. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatură română, 1975, 185 p.

ALEXANDRINA GRĂDINARU, *Propoziția copulativă în limba română. (Descriere sintactică).* Conducător științific : EMANOIL VASILIU. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1978, 122 p.

GLIGOR GRUIȚĂ, *Acordul în limba română.* Conducător științific : ROMULUS TODORAN. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, 1976, 200 p.

GHEORGHE IORDACHE, *Terminologia meseriilor în graiurile din Oltenia.* Conducător științific : TEOFIL TEAHA. București, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, 1976, 182 p.

ANDREI IVANOV, *Genul gramatical în graiurile lipovenești (cu privire specială asupra genului neutru).* Conducător științific : ECATERINA FODOR. București, Universitatea din București, Facultatea de limbi slave, 1977, 200 p.

RAREȘ MARINESCU, *Probleme de morfosintaxă a pronumelor personale în însușirea de către români a limbii franceze (studiu contrastiv).* Conducător științific : ALEXANDRU NICULESCU. București, Universitatea din București, Facultatea de limbi romanice, clasice și orientale, 1976, 215 p.

ANDREI MIȘAN, *Aspectualitatea verbală în rusă și română.* Conducător științific : IOAN PĂTRUȚ. Cluj-Napoca. Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, 1978, 31 p.

MARIN Z. MOCANU, *Influența italiană asupra limbii române.* Conducător științific : ION COTEANU. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1977, vol. I : 201 p. ; vol. II : 78 p.

GHEORGHE MOLDOVEANU, *Toponimia din bazinul Milcovului, județul Vrancea.* Conducător științific : ION COTEANU. București, Universitatea din București, 1978, 202 p.

MURVAI OLGA. *A szabad függö beszéd a magyar impreszszionista prozabán (Stilul indirect liber la prozatori impresioniști maghiari).* Conducător științific : SZABÓ T. ATTILA, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Catedra de limba și literatura maghiară, 1977, 197 p.

MAGDALENA NAGY, *Morfologia graiului lipovenesc din localitatea Slava Cercheză, județul Tulcea.* Conducător științific : IOAN PĂTRUȚ. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, 1975, 200 p.

GAVRILĂ NEAMȚ, *Predicatul nominal și determinanții săi. Probleme de teorie și analiză.* Conducător științific : ROMULUS TODORAN. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, 1977, 193 p.

DOINA STELA NEGOMIREANU, *Studiu asupra cîmpului semantic al cuvintelor privitoare la noțiunea de „gîndire" în limba română.* Conducător științific : BELA KELEMEN. Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai", Institutul de lingvistică și istorie literară, 1977, 183 p.

AURICA GH. OLTEANU, *Retorica liricii orale românești.* Conducător științific : MIHAI POP. București, Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, 1977, 200 p.

MARIANA POPA, *The morphological motivation of words in english and romanian (Motivarea morfologică a cuvintelor în limbile engleză și română).* Conducător științific : LEON LEVIȚCHI. București-Timișoara, Universitatea din București, Facultatea de limbi străine. Universitatea din Timișoara, Facultatea de filologie, 1978, 193 p.

Observații pe marginea inspecțiilor speciale

AL. BOJIN

Activitatea de perfecționare efectuată de instituțiile de învățămînt superior își vădește rezultatele pozitive în învățămînt. Inspecțiile speciale pentru acordarea gradului I ne înfățișează o realitate pe care avem posibilitatea să o cunoaștem direct, să luăm contact cu modul cum unii profesori știu să-și îndeplinească sarcinile la catedră, să vedem nivelul de pregătire al elevilor, direcțiile în care trebuie să se acționeze în viitor, spre a veni în sprijinul cadrelor didactice.

Se verifică, totodată, modul cum au fost pregătiți profesorii în universități și eficiența activității de perfecționare. Este, ca atare, o verificare pe două planuri : acela al nivelului de pregătire al profesorilor și acela al modului cum sînt pregătiți studenții în facultăți pentru profesia lor viitoare.

Cu prilejul inspecțiilor speciale, membrii comisiilor îi îndrumă pe profesori cum să lucreze în orele de curs, dar înțeleg mai bine și cum să-i pregătească pe studenți pentru viitoarea lor activitate profesională și cum să se orienteze în creșterea eficienței măsurilor de perfecționare a profesorilor. În aceste condiții, se descoperă însă și unele carențe, pe care specialiștii facultăților nu le trec neobservate. Unele dintre acestea țin de o anume concepție a profesorilor, dobîndită încă din timpul formării lor ca specialiști în facultate, iar altele depind de gradul de competență profesională a fiecărui cadru didactic. Nu ne propunem aici decît să prezentăm cîteva impresii și sugestii în urma inspecțiilor pentru gradul I, efectuate în învățămînt, de-a lungul anilor. Ne vom referi la două probleme esențiale : *studiul gramaticii la clasele V—VIII și studiul noțiunilor de teorie literară*, așa cum se realizează în prezent în orele de curs.

1. Manualele de gramatică de la clasele V—VIII, prin conținutul lor, stimulează gîndirea elevilor în însușirea conștientă a noilor cunoștințe. Cu toate acestea, datorită unei mai vechi concepții despre studiul limbii române în școală, căreia unii profesori îi sînt încă tributari, unele lecții nu se îndepărtează prea mult de vremurile cînd gramatica se „tocea", cînd totul se baza numai și numai pe memorarea unor definiții și reguli — dincolo de limitele cărora elevilor le rămînea străin spiritul viu al limbii naționale. *Verbul*, spre exemplu, se studiază adeseori numai pe baza unei scheme la tablă, însoțită de precizările de rigoare despre timpuri, moduri, diateze. Se explică ce sînt modurile, de cîte

feluri sînt și ce exprimă fiecare, se dau exemple de propoziții cu verbe la diferite timpuri și moduri, dar numai dintre acelea care se înscriu perfect în limitele definițiilor formulate. Ceea ce considerăm noi ca depășit, în prezent, în studiul gramaticii în școală este încă, adesea, *aspectul pur mecanic, schematic și simplist al unor ore de curs*. Recapitularea verbului se face, în multe cazuri, printr-un dialog continuu al profesorului cu clasa, apelîndu-se la memoria elevilor, la cunoștințele lor teoretice despre timpuri, moduri, diateze. În multe situații noțiunile de gramatică se studiază în sine și pentru sine, ca fapte de limbă izolate, detașate unele de altele, pe care profesorul le revizuiește cînd și cînd, apelînd la memoria elevilor, în vederea reîmprospătării lor pentru lucrările scrise trimestriale. Sînt ca niște noțiuni disparate, pe care le repeți spre a le rememora trăsăturile particulare.

Și *gradele de comparație ale adjectivelor* sînt memorate în cadrul unor scheme, considerate forme unice de exprimare a ideii de comparație, de superlativ, în tiparele cărora nu mai pot încăpea și alte feluri de exprimare a măsurii însușirii lucrurilor și ființelor. Limba română, vie, cu posibilitățile ei de exprimare, bogate și variate, este înlocuită, în asemenea lecții, prin exemple simple, stereotipe, cu formule pe care elevii sînt obligați să le memoreze.

Partea cea mai discutabilă a predării gramaticii în școala generală este *ruptura totală dintre studiul gramaticii și studiul literaturii române la clasele respective. Gramatica și literatura română sînt gîndite ca două discipline distincte, între care nu se pot statornici relații de interdependență*. În studiul literaturii române la clasele V—VIII se face, cînd e cazul, apel la cunoștințele de istorie (de ex. : *Pașa Hassan* de George Coșbuc, *Scrisoarea III* — fragment de Mihai Eminescu, *Sergentul* de Vasile Alecsandri ș.a.), pentru a fi pus în lumină conținutul de idei, pentru a se formula mai corect și mai sugestiv mesajul respectivelor creații. Se face adeseori apel și la alte discipline, cu care literatura română are tangențe. Dar la multe ore de literatură română nu am observat măcar intenția profesorului de a relua unele probleme de gramatică studiate în clasa respectivă sau în clasele anterioare, pentru a le lărgi sfera și a le îmbogăți conținutul, pentru a demonstra viabilitatea sau limitele unor reguli gramaticale. Un elev din clasa a VI-a întreba nedumerit într-o oră de literatură română, cînd se comenta fragmentul din *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu : „Tovarășă profesoară, la ora de gramatică, la timpurile verbului, dumneavoastră ne-ați explicat că prezentul exprimă o acțiune care se efectuează în momentul vorbirii, că perfectul simplu exprimă o acțiune care s-a efectuat în trecut, dar apropiată de prezent. În textul de față din *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu se evocă o acțiune petrecută cu circa 600 de ani în trecut. Aproape toate verbele sînt la prezent, iar cîteva, la perfectul simplu. Cum se explică acest lucru ?“ Profesoara, descumpănită, căci nu se aștepta la o asemenea întrebare, a reluat problema timpurilor verbului și le-a explicat în lumina textului lui Eminescu. Dar numai la cererea „inoportună“ a elevului, căci explicația a fost succintă, insufi-

cientă, dovadă că astfel de obiective nu intră în preocupările sale în orele de literatură română.

În operele de evocare istorică, studiate în clasele V—VIII, ca : *Paşa Hassan* de G. Coşbuc, fragment din *Scrisoarea III* de Mihai Eminescu, *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri şi altele, în care poeţii respectivi aduc în scenă momente concrete de viaţă petrecută într-un trecut foarte îndepărtat, explicaţiile simpliste date la ora de gramatică despre timpuri sînt infirmate de limba vie a literaturii artistice. În balada *Paşa Hassan*, bunăoară, din cele cca *76* de verbe predicative, *70* sînt la timpul prezent şi numai *6* sînt la trecut : unul la mai mult ca perfect şi 5 la perfectul compus. În fragmentul din *Scrisoarea III*, marea majoritate a verbelor sînt la timpul prezent, iar cîteva, la perfectul simplu. N-am constatat intenţia de a explica acest fenomen care ţine de expresivitatea limbii literare şi care trebuie corelat cu cunoştinţele privind timpurile verbului, dobîndite de elevi într-o oră anterioară la gramatică. Dar nu numai în creaţii de evocare istorică, ci şi în poezii populare apar fenomene de limbă care contrazic reguli însuşite de elevi în orele de gramatică. În balada *Miorița*, spre exemplu, studiată în clasele gimnaziale, circa *34* de verbe din cele aproximativ *51*, cîte conţine poezia, sînt la timpul prezent, deşi acţiunea nu se petrece „în timpul vorbirii noastre". Elevilor trebuie să li se explice, în comentarea acestor texte, ce este prezentul istoric, ce este prezentul gnomic etc., considerentele estetice pentru care sînt folosite de poeţi, precum şi faptul că, în vorbirea curentă, prezentul se foloseşe adeseori şi pentru viitor, iar perfectul simplu nu exprimă întotdeauna o acţiune trecută, apropiată de prezent. Predarea gradelor de comparaţie ale adjectivului în orele de gramatică se face, cum am mai afirmat, schematic. Textele de literatură demonstrează, în unele cazuri, limitele acestor scheme. Limba română este mult mai bogată, mai expresivă, dispune de mari posibilităţi de exprimare a ideii de superlativ ; de aceea credem că se impune lărgirea sferei de cunoştinţe despre limbă, pornind de la realităţile expresive ale textelor investigate.

În analizele de text, se insistă îndeosebi asupra conţinutului de idei şi de sentimente, iar forma operei literare se studiază detaşat de conţinut, prin selectarea cîtorva fenomene de limbă şi stil, privite în sine, neintegrate în organismul viu al creaţiei, fără relevarea ecourilor pe care fiecare detaliu artistic îl are în context. După opinia noastră, ar fi necesară o reconsiderare a opticii prin care se studiază limba română în şcoala generală şi o îndrumare competentă şi atentă a profesorilor de către organele autorizate.

a) S-ar impune o oarecare interferare a lecţiilor de gramatică cu cele de literatură ; cele două discipline să nu se mai studieze izolat una de alta, ca două discipline independente.

b) Ar fi necesar, de asemenea, ca noţiunile de gramatică să se predea în perspectiva limbii vii, depăşindu-se schemele rigide şi studirea mecanică a lor, *prin o uşoară lărgire a sferei noţionale cu observaţii de ordin stilistic*, fără să se abandoneze însă ideea însuşirii de către elevi a chestiunilor de gramatică teoretică.

c) În comentariile literare pe texte, să se revină, atunci cînd este cazul, asupra unor cunoștințe de gramatică studiate anterior, completîndu-le cu noi cunoștințe privind expresivitatea limbii artistice. Adică, în demersul analitic, stratul gramatical al textului literar să nu fie ignorat, ci din contră, să fie avut în vedere în mod permanent, astfel încît cunoștințele de gramatică se fie continuu revizalizate, dezvoltate în spiritul limbii vii.

Departe de noi gîndul de a sugera o integrare totală a studiului problemelor de gramatică în orele de literatură. Dar opinăm pentru o interferare a studierii celor două discipline, realizată cu mijloace adecvate, în așa fel încît să se evite supraîncărcarea elevilor. Trebuie să sporească interesul pentru însușirea limbii române literare de către elevi, să se intensifice munca pentru cultivarea limbii române corecte, expresive și bogate, așa cum este folosită în literatura cultă și populară. Dar, pentru aceasta, profesorii ar trebui să depună eforturi mai mari pentru a folosi ei înșiși în orele de curs o limbă frumoasă, corectă, pentru a fi ei înșiși modele de exprimare ; să explice corect cuvintele necunoscute din textele literare, să descifreze atent semnificația și puterea de sugestie a limbajului literar. Asemenea modele se întîlnesc, din păcate, destul de rar. Dimpotrivă, abundă, în multe ore de limba și literatura română, erorile în explicarea cuvintelor, în decodarea limbajului poetic, chiar în exprimarea lor. Într-o lecție de literatură română, o profesoară explica cuvîntul *solitar* (*Dan, căpitan de plai* de Vasile Alecsandri), cu echivalentul din manual *(singuratic)*, dar i-a mai atribuit și o altă accepție : „mai înseamnă și atunci cînd sînt de aceeași opinie cu voi, copii", dojenindu-i pe elevi că nu au cunoscut și acest sens al termenului. În realitate, confunda pe *solitar* cu *solidar*. În altă oră, profesoara explica un cuvînt neaoș, *ispită*, printr-un neologism necunoscut de elevi, *tentațiune*. În *Belșug* de Tudor Arghezi, cînd trebuia să analizeze imaginile din poezie, o altă profesoară, voind să explice expresiile cu mare încărcătură artistică, recurgea la definiții de dicționar : *oțelul* — metal rezistent, *„ciobul" lunii* — bucățică dintr-un vas spart, *moșie* — întindere mare de pămînt etc., anulînd cu totul poezia printr-o astfel de „interpretare". Mulți profesori, întorcîndu-se în localitățile natale, folosesc, ca orice localnic, un limbaj încărcat de particularități lingvistice regionale : „e *dîn* Corbeanca", „l-am văzut *pîn* Pitești", „*dă* obicei", „era *pă stradă*", ori pronunță greșit cuvintele : „șcenă", „subect", „pept", „pesă de teatru" etc. Pot să constituie acestea modele de exprimare pentru elevi ? Cum cultivă limba literară în rîndurile elevilor ?

2. Studierea izolată a disciplinelor la clasele V—VIII se constată și în alte domenii, nu numai la gramatică. De la clasa a V-a pînă la clasa a VIII-a, programele școlare prevăd un volum apreciabil de noțiuni de teorie a literaturii, care sînt eșalonate gradat, de la simplu la complex, și studiate pe baza unor texte bine alese, ilustrative în acest sens. La terminarea școlii generale, absolvenții posedă astfel un cuantum de cunoștințe prețioase, care îi pot ajuta, în continuare, în înțelegerea semnificațiilor și valorilor literaturii române în clasele liceale.

Nu de mult, am asistat, la clasa a VI-a, la o lecție despre *subiectul operei literare*, demonstrat pe baza operei *Sobieski și românii* de Costache Negruzzi. Profesoara, atentă, a explicat cu claritate noțiunea de subiect literar. După lectura model a povestirii, a urmat un dialog viu și sugestiv cu elevii, în cadrul căruia a delimitat etapele subiectului, marcînd cu grijă momentele cheie ale subiectului și însoțindu-le de precizările necesare.

Elevii au dovedit atît în timpul, cît și la sfîrșitul lecției că au înțeles foarte bine ce este subiectul operei literare, iar în cazul de față, al operei lui C. Negruzzi, cum evoluează subiectul, creșterea tensiunii dintre personajele antagoniste pînă la punctul culminant, care marchează momentul de maximă încordare dintre personajele principale, după care urmează deznodămîntul ce rezolvă conflictul ; au înțeles bine deosebirea dintre intrigă și conflict, care, adeseori, se confundă în mintea elevilor. Și faptul nu este izolat. În general, noțiunile de teorie a literaturii se studiază cu grijă în școala generală. La clasa a VIII-a, elevii știu ce sînt genurile literare, precum și numeroase specii literare, cu exemplificări din opere reprezentative.

Aceeași profesoară de care am vorbit mai sus, în ora următoare, la clasa a VIII-a, a trecut la studierea romanului *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu. Un prim pas trebuia făcut, în investigarea operei, prin reconstituirea subiectului acestui roman. Fără să-și mai amintească de faptul că acești elevi, cînd erau în clasa a VI-a, au studiat subiectul operei literare, ca noțiune de teorie a literaturii, profesoara a urmărit cu elevii acțiunea romanului, punînd totul cam pe același plan, fără reliefuri, pierzîndu-se, adeseori, în detalii nesemnificative, care puteau lipsi fără să prejudicieze receptarea, de către elevi, a sensului și valorii creației sadoveniene. Cum studiul literaturii române în școală, ca de altfel al oricărei discipline, se bazează pe un foarte exigent proces de selecție, era foarte necesar, și în acest caz, să se urmărească, cu discernămînt, *evoluția subiectului*, marcîndu-se momentele respective, relevîndu-se mai ales conflictul (sau mai bine zis conflictele) pînă la deznodămînt și încheierea narațiunii. Socotim că era necesar ca, inițial, să se amintească elevilor de subiectul operei literare ca atare, pentru ca, în perspectivele acestei noțiuni, să se distingă cursul *fundamental* al narațiunii, cu scopul de a contura încă de pe acum profilul personajelor, conflictul romanului.

Este evident că și studiul noțiunilor de teorie a literaturii se face uneori în sine și pentru sine, ignorîndu-se scopul pentru care aceste noțiuni sînt incluse în programa școlară, și anume facilitarea înțelegerii temeinice a literaturii române studiate în școală. Ceea ce ar fi de obiectat este lipsa unei viziuni interdisciplinare (chiar la obiectele înrudite : gramatica, literatura și teoria literaturii), lipsa unei corelări a cunoștințelor vechi cu cele noi, lipsa unei concepții unitare în predarea unor cunoștințe de limbă și literatură română.

Pentru a demonstra cele afirmate, să recurgem iarăși la cîteva exemple. La cursurile de perfecționare, mulți profesori, chiar cînd cunosc în detaliu conținutul unui roman sau al unei piese de

teatru, dovedesc că nu sînt deprinși să marcheze evoluția subiectului, să identifice momentele importante. Chiar în cazurile unor creații arhicunoscute, studiate în școală timp de decenii în șir : *Baltagul* și *Neamul Șoimăreștilor* de Mihail Sadoveanu, *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, *Vlaicu Vodă* de Al. Davila, *Ion* de Liviu Rebreanu, *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu ș.a., în dezbaterile de la cursuri apar ezitări, chiar confuzii în stabilirea clară a etapelor și momentelor subiectului, a stabilirii conflictului și semnificațiilor fundamentale ale operei. De aici, discuții puțin semnificative, substanța de idei pierzîndu-se în considerații periferice. La o oră de curs în care o profesoară și-a propus să comenteze schița *D-l Goe* de I. L. Caragiale, începutul a fost bun. S-a reamintit elevilor ce este subiectul unei opere literare, s-au fixat etapele subiectului. După lectura model a schiței, profesoara a folosit și tabla pentru o schemă : *I. Expoziținea :* „scena de pe peronul gării cu cele trei dame și cu Goe". *II. Intriga :* „Familia promite tînărului Goe o plimbare la București, ca să nu mai rămînă repetent și la anul". S-au comis două erori : *a.* nu s-a urmărit pînă la sfîrșit evoluția subiectului ; nu au fost notate și celelalte etape ale subiectului ; *b.* au fost greșit marcate etapele subiectului ; intriga a fost plasată înaintea expoziținii. Profesoara nu s-a gîndit îndeajuns acasă la acest lucru, ceea ce înseamnă că procedează astfel destul de rar.

În altă școală, la o oră de curs consacrată romanului *Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu, pentru a clarifica cu elevii subiectul romanului, profesoara a umplut tabla cu o schemă atît de stufoasă, cu săgeți și pătrățele, încît nici elevii, nici chiar membrii comisiei nu au înțeles nimic. Lipsesc în asemenea lecții perspicacitatea, capacitatea de selecție a momentelor și elementelor esențiale — urmare firească a unei rutine, a unor lecții permanent improvizate, a lipsei unei preocupări statornice de a pregăti temeinic fiecare lecție.

Unii profesori înțeleg eronat conceptul de comentariu literar, denumire popularizată în școli de programele actuale, în sensul unui dialog fără o tehnică anume, diluat, puțin edificator, ca și cînd, în fapt, un comentariu literar ar fi altceva decît o analiză literară ce trebuie să se desfășoare după metodologia specifică acestui tip de lecție. Între un comentariu literar și o analiză literară în școală e o deosebire doar de grad de adîncire a informației, comentariul literar oprindu-se mai la suprafață. Introducerea acestui termen de comentariu literar trebuie înțeleasă și în sensul de a se mai atenua oarecum tendințele unor profesori de a cere prea mult de la elevii din clase mai mici, de a se evita supraîncărcarea elevilor. Tehnica investigării operei literare în școală este aceeași, fie că i se spune comentariu literar, fie că i se spune analiză literară.

Se constată și în alte cazuri lipsa de interes, în orele de literatură română, în clasele V—VIII și în cele liceale, în folosirea cunoștințelor de teorie a literaturii pentru explorarea profundă a semnificațiilor și valorilor literaturii române studiate în clasă. În acest sens, am releva cîteva aspecte mai frecvente referitoare la studiul noțiunilor de teorie a lite-

raturii și gradul de utilizare a lor, pe toate treptele învățămîntului, în orele de literatură română :

a. Deseori, noțiunile de teorie a literaturii se definesc fără a se avea în vedere comentariul textului indicat de programa școlară în acest scop. În timpul lecțiilor, nu se urmărește cu perseverență realizarea scopului final — definirea noțiunii de teorie a literaturii ce trebuie demonstrată prin investigarea textului. La o clasă a VIII-a, la sfîrșitul ultimei ore de curs din cele consacrate, prin programă, analizei piesei *Vlaicu Vodă* de Al. Davila și definirii noțiunii de dramă, profesorul, într-o frază vag sintetizatoare, a încercat să cuprindă esența operei, după care a formulat singur definiția noțiunii de dramă. La plecarea din clasă, am adresat elevilor întrebarea : Care sînt elementele din această piesă de teatru care îi justifică definiția de dramă istorică ? Nici un elev nu a știut să răspundă. Profesorul nu a avut permanent în vedere relevarea lor în cele trei ore de curs destinate comentariului literar. Este rezultatul firesc al unui comentariu făcut în felul următor : în prima oră de curs, profesorul a citit toate fragmentele din piesă prezente în manual ; în a doua oră i-a întrebat pe elevi ce au înțeles, folosind un dialog cu clasa, pe baza unei supărătoare stereotipii, în întrebări ca : „Despre ce este vorba", „Ia să vedem mai departe", „Spune și tu, că n-ai spus nimic tot timpul", „Mai departe tu". Cu astfel de întrebări nu se poate pătrunde în semnificațiile dramei, nu se poate stimula gîndirea elevilor, nu se poate sesiza particularitatea artistică a operei, nu se demonstrează caracterul de *dramă* al acestei piese și, ca atare, lecția nu-și atinge nici pe departe scopul, iar elevii rămîn la un plan pur descriptivist de investigare a acestei minunate creații, cu adînci resurse educative, care, în mod cu totul nejustificat, au scăpat cu totul atenției profesorului, „pedagog și educator". Faptul s-a repetat și la clasa a IX-a, cînd, la sfîrșitul comentariului epopeii *Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu, profesorul a dat definiția epopeei ca atare. Din aceleași motive ca la lecția despre *Vlaicu Vodă* elevii nu au putut răspunde la întrebarea „Cum argumentați că această operă este o epopee ?". Și exemplele se pot înmulți.

b. Nu s-a statornicit încă în învățămîntul nostru ideea că literatura română nu se poate studia temeinic fără teoria literaturii, și invers. De aceea, ambele discipline se studiază independent una de alta, fără acele legături necesare între cele două discipline surori, care coexistă în cadrul *științei literaturii.*

La clasele V—VIII, într-o lecție de literatură care are ca scop definirea unei noțiuni de teorie a literaturii, preocupările definirii acestei noțiuni trebuie să fie predominante de-a lungul întregului demers analitic. În acest caz, definiția, în final, apare de la sine, ca o sinteză firească, ca o concluzie a tot ceea ce s-a relevat anterior. Într-o lecție de analiză literară în care nu se urmărește un asemenea scop, cunoștințele de teorie a literaturii studiate pînă atunci *trebuie să devină subordonatele firești ale cercetării textului în descifrarea mesajului și în reliefarea particularităților artistice specifice.*

3. Urmărind raportul dintre teoria literaturii și istoria literaturii române în clasele liceale, se descoperă aceleași fenomene. Cercetarea unilaterală a operei literare fără să se folosească noțiuni de teorie a literaturii este aici la fel de vizibilă, tocmai cînd în lecțiile de literatură română la clasele liceale cunoștințele de teorie a literaturii ar fi trebuit să-și găsească o largă aplicare. La aceste clase, studierea, în continuare, a noțiunilor de teorie a literaturii se realizează din altă perspectivă și în cu totul alte condiții, întrucît problemele teoriei literaturii sînt subordonate în contextul general și complex al studiului istoriei literaturii române, și anume :

— lecțiile de analiză literară au, la aceste clase, un profil deosebit, mai cuprinzător, diferit de cel de la clasele V—VIII, în sensul că cele trei ramuri ale științei literaturii : teoria, critica și istoria literaturii, se îmbină organic în lecțiile de literatură română, cu predominarea netă a viziunii istoriei și criticii literare asupra fenomenului literar ;

— la aceste clase, trebuie să se facă permanent și sistematic raportări la noțiunile de teorie a literaturii însușite de elevi în anii precedenți, pentru împrospătarea, consolidarea și dezvoltarea lor ;

— studiul istoriei literaturii române creează mari posibilități în a demonstra că genurile și speciile literare nu sînt pure și că, între ele, există întotdeauna un proces de întrepătrundere reciprocă ;

— apar noi noțiuni, categorii estetice ce țin de teoria literaturii, a căror studiere și înțelegere de către elevi este obligatorie, pentru a putea asimila conștient problematica istoriei literaturii române ;

— lecțiile de istorie a literaturii române trebuie să constituie o bază constantă de dezvoltare a cunoștințelor de teorie a literaturii, după cum aplicarea și consolidarea cunoștințelor de teorie a literaturii trebuie să constituie un mijloc eficient de însușire a noilor probleme de istorie a literaturii.

4. La clasele V—VIII, programa școlară propune studierea noțiunii de *baladă cultă*, pe baza creației lui G. Coșbuc, *Pașa Hassan*. Asistînd la o lecție pe această temă, am apreciat faptul că profesorul respectiv a urmărit cu tenacitate, în cele două ore destinate comentariului în clasă al acestei opere, scopul final : definirea noțiunii de baladă cultă, în strînsă colaborare cu elevii, demonstrînd, pe text, caracterele baladei. La urmă, definiția a apărut de la sine, logic, premisele fiind stabilite în procesul de investigare a textului. Și, totuși, i se poate reproșa unei asemenea lecții faptul că profesorul s-a mulțumit doar să reliefeze firul epic al poeziei, momentele semnificative evocate de poet, a definit și noțiunile de antiteză și hiperbolă, explicîndu-le în timpul comentariului, dar rezumîndu-se numai la atît. Scopul final — definirea noțiunii de baladă cultă — nu trebuia să-l facă pe profesor să ignore faptul că poezia este predominant epică, dar că în conținutul ei este mult lirism și, ca atare, trebuia să releve participarea afectivă a poetului la evocarea faptelor concret istorice, participare care se putea ușor demonstra prin analiza cu sensibilitate și discernămînt a limbajului poetic, a atitudinii diferite a poetului față de forțele intrate în conflict : oștirea munteană și urdia turcească, Vodă Mihai ghiaurul și pașa Hassan în-

grozit de apariția „sălbaticului" erou român. Investigarea operei trebuie să-i convingă pe elevi de interferarea epicului cu lirismul poetului, de faptul că o asemenea poezie nu aparține doar genului epic.

O viziune mai nuanțată trebuie promovată îndeosebi la clasele liceale, în care zonele de interferență a genurilor epic, dramatic și liric se pot demonstra mai pe larg, de pildă în *Luceafărul* lui Eminescu, în romanele lui Sadoveanu *(Nicoară Potcoavă)*, în drama istorică *Apus de soare* de B. Delavrancea etc.

În încheiere facem următoarele recomandări : *1.* Trebuie evitate studierea în sine și pentru sine a disciplinelor, însușirea mecanică a noilor cunoștințe. *2.* Trebuie adoptată o viziune dialectică a studierii noilor cunoștințe, care trebuie să fie corelate cu cele noi, urmărindu-se caracterul cît mai aplicativ, practic al cunoștințelor.

RECENZII

OVIDIA BABU-BUZNEA

Dacii în conștiința romanticilor noștri
București, Editura Minerva, 1979, 254 p.

Apărută în primul trimestru al anului 1979, cartea Ovidiei Babu-Buznea merita, fără îndoială, cu mult mai multă atenție decît i s-a acordat în presa literară. Ne găsim în fața primei sinteze avînd ca obiect una dintre cele mai fecunde, mai stimulative idei directoare și structurante din istoria culturii române moderne. În competiție cu ideea de latinitate, dacismul a impulsionat și direcționat aproximativ în aceeași măsură eforturile de stabilire, prin elucidarea procesului de etnogeneză, a componentelor caracterului nostru specific național.

Interesul pentru daci manifestîndu-se pentru întîia dată, cu vigoare, în secolul al XIX-lea, sub impulsul romantismului, era normal ca în centrul studiului să stea, după cum o indică și titlul, conștiința despre originea noastră dacică a scriitorilor romantici. Cercetarea operelor acestora e, însă, preludată de o trecere în revistă a referirilor la strămoșii noștri autohtoni existente în texte mai vechi. Relevînd, din motive bine întemeiate, originea romană a poporului nostru și caracterul latin al limbii române, cronicarii n-au făcut abstracție de substratul dacic, și, deși afirmă (ca D. Cantemir, bunăoară) că dacii ar fi fost exterminați de către învingătorii lor, ei menționează, pe de altă parte, fapte de limbă, datini și alte realități care atestă tocmai dăinuirea în continuare a băștinașilor și după cucerirea tărîmurilor carpato-danubiene de către armata lui Traian. Stolnicul Constantin Cantacuzino chiar precizează că, după înfrîngere, dacii nu s-au „pustiit de tot", ci și-au pierdut doar „crăia" și numele, fiind considerați „romani". Teza originii pur romane a fost susținută cu îndîrjire mai ales de către corifeii Școlii ardelene, dar (demonstrează Ovidia Babu-Buznea) chiar și unul dintre ei — Ion Budai-Deleanu — introduce „un coeficient de relativitate în [...] corpul afirmației inițiale", admițînd că dacii n-au pierit cu toții, ci „erau într-o sîmbră cu romanii". Prin Naum Rîmniceanu, contemporan cu autorul *Țiganiadei*, „balanța originilor" este ferm aplecată „în favoarea elementului dac", iar Kogălniceanu și Russo vor utiliza dacismul ca armă politică. Examinînd funcționalitatea accentului pus de către promotorii curentului de la *Dacia literară* pe substratul autohton al ființei noastre naționale, Ovidia Babu-Buznea stabilește că, în contextul social-istoric de pe la mijlocul secolului trecut, dacismul a îndeplinit un rol analog celui exercitat altădată de latinism, căruia, cu necesitate, i-a luat locul. Ideea de latinitate își asu-

mase, la timpul ei, o funcție *integratoare*. Prin afirmarea acestei idei s-a urmărit situarea românilor în raport de egalitate cu marile națiuni ale Europei. Dacismul a acționat, dimpotrivă, conform noilor cerințe istorice, „ca o idee delimitatoare, de marcare a originalității, de precizare a personalității unice". Lansată de Kogălniceanu, respectiva idee a fost dezvoltată și validată științific (desigur, la nivelul posibilităților obiective din acele timpuri) de Bolliac și Hasdeu. După ce analizează scrierile despre daci ale acestora (primul, cu totul pe nedrept ironizat de către Odobescu), cercetarea urmărește cu acribie prelucrările motivului dacic în opere literare (Asachi, C. Stamati, Bolintineanu ș.a.), spre a se concentra apoi, pe un mare număr de pagini, asupra creației de inspirație dacică a lui Eminescu.

Capitolul *Eminescu* formează pivotul studiului și, în afară de analize pătrunzătoare, de formulări sintetice remarcabile (frecvente, de altfel, pe tot cuprinsul cărții), el conține observații de o deosebită ascuțime, de mare finețe, ce deschid noi perspective exegezei operei eminesciene. Comentînd, de pildă, așezarea de către poet a panteonului dacic ba pe Ceahlău, ba în Marea Nordului, cercetătoarea emite aserțiunea că, „de fapt, ne aflăm în fața unei imagini unitare", muntele fiind „punctul de articulație între pămînt și cosmos". Prin dacism, Eminescu realizează „o conectare a ființei noastre naționale la *preistoria* omenirii" și astfel operează „o articulație inedită dintre național și universal, universul dacic fiind receptacolul în care poetul identifică acele esențe și valori recunoscute și vechi constituite ale culturii omenirii". Cosmicizarea simbolizează, așadar, integrarea în umanitate. Prin Eminescu, dacismul nu mai acționează doar „ca un termen de diferențiere", de marcare a individualității etnice; el devine și „un indice al similitudinilor cu sursele primare ale înțelepciunii universale".

Carte de debut, excelentă, în istoria literară a unei profesoare de la care avem și o culegere de versuri (*Poeme*, Editura Cartea românească, 1971), *Dacii în conștiința romanticilor noștri* luminează viu o coordonată fundamentală a culturii românești.

D. MICU

MARIN BEȘTELIU

Imaginația scriitorilor romantici

Craiova, Editura Scrisul românesc, 1978, 282 p.

Pornind de la observația, foarte îndreptățită, că rolul imaginației în configurarea romantismului românesc nu a fost suficient studiat, Marin Beșteliu scrie o carte care are meritul de a pune o serie de întrebări interesante. Într-adevăr, despre funcția imaginației în poezia romantică românească s-a vorbit puțin și primii care au ignorat chestiunea, sau au ocolit-o, au fost înșiși romanticii; pînă la Eminescu, care scrie în 1870 că „mama imaginilor, fantezia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei", preocuparea principală a artei romantice românești, așa cum reiese din declarațiile respectivilor scriitori, era să reflecte „adevărul", realitatea. O spune Bolliac, o spune Negruzzi (citați de altfel de autor), o spune răspicat și Heliade *(Serafimul și heruvimul și Visul)* și o repetă atîția alții. S-ar părea deci că poeții romantici, cel puțin cei din primul val, pînă spre 1860, nu acordă imaginației locul pe care i-l acordau romanticii occiden-

tali și că de la această trăsătură caracteristică a curentului nostru s-ar putea porni într-o analiză istorică concretă. Autorul preferă însă să deplaseze discuția și să arate, în scurta sa introducere intitulată *În loc de prefață*, că toți romanticii sînt obligați să recurgă la imaginație și că atmosfera nocturnă la Alexandrescu, „geografia mitică" a lui Alecsandri, „iluzia istoricității" la Bolintineanu nu pot fi concepute în afara fanteziei; este evident, dar alături de subiect. De fapt, definind imaginația ca „facultate constructivă a spiritului romantic vizionar prin care marile aspirații sau neliniști își făuresc, spre a se revela, universuri poetice ideale" sau ca „facultate magică a spiritului creator", M. Beșteliu restrînge conceptul la domeniul fantasticului; o spune explicit mai departe, cînd acceptă numai primul nivel al dicotomiei lui Starobinski (de fapt, mult mai veche și prezentată explicit de Croce) și anume acel al „imaginației sporite (cea a ficțiunilor delirante)" (p. 14).

În acest fel însă, imaginația nu mai poate fi înțeleasă drept „conceptul fundamental al esteticii romantice" (p. 6) și cercetarea, posibilă și în acești parametri, nu mai are cum include întreaga arie a literaturii romantice românești, care nu stă în întregime — ba chiar, comparativ vorbind, stă foarte puțin — sub semnul fantasticului. Tratarea monografică a scriitorilor, pe care o adoptă autorul, are darul de a pune în evidență tocmai precaritatea sau chiar absența totală a fantasticului la poeți ca Alexandrescu, Heliade, Alecsandri (pentru a nu mai vorbi de cei minori ca Baronzi, P. Ghica, Aricescu ș.a.), dacă nu considerăm aluziile mitologice, personificările, figurația alegorică drept creatoare de spațiu fantastic. Lectura operei acestor scriitori prilejuiește doar rememorarea unor caracterizări cunoscute, în general din Călinescu, și decuparea unor citate pentru a li se aprecia forța imaginativă: „imaginația nu este însă convingătoare" în *Cimitirul* lui Alexandrescu, dar „imaginația este satisfăcătoare" în versuri ca „O fantasmă apare grințînd în agonie / Și lacrima-mi o stoarce ca picături de stîncă", la Catina. Un soi de veselă intimitate cu vechii scriitori este la originea atitudinii pedagogice pe care autorul se simte obligat adesea s-o adopte față de opera lor; el găsește o „bună comparație" la Alexandrescu, pe Heliade îl mustră că „n-a avut gust sigur care să-l ferească de poncife" și găsește că „un spor de luciditate ar fi adus cu sine ideea elaborării unei opere perfectibile cu reflecții asupra proporțiilor", la Alecsandri unele legende „ar fi putut fi memorabile dacă scriitorul și-ar fi supravegheat mijloacele de exprimare" etc. Preocupat de ideea aprecierilor, autorul uită să stabilească măcar un inventar, un repertoriu statistic al elementelor fantastice în poezia epocii care capătă, prin frecvență, o anumită semnificație; ele nu sînt nici definite, nici clasificate, după cum elementele fantastice ale scriitorilor nu sînt niciodată comparate pentru a se sugera caracterele comune ale „fantasticului" românesc sau aportul lor original.

Lipsa de preciziune a analizei este dublată de lipsa de preciziune a stilului care, pe lîngă fraze confuze (ce înseamnă de pildă că „Teoria genialității romantice se suprapune cu cea a facultății sale creatoare"?), produce și formulări de tipul: „Împreună cu René Wellek, consimțim că imaginația este...", sau: „Nu-i nici un hazard să reținem, împreună cu Albert Béguin...", sau: „cu o biografie asupra

căreia istoria a provocat trame adînci". Însă cele mai surprinzătoare sînt erori de informație elementare, ca ideea că volumul lui Alexandrescu din 1832 este „primul volum de poezia originală tipărit din literatura română" (p. 51 ; atragem atenția autorului asupra volumului lui I. Cantacuzino, apărut înainte de 1800, cel din 1817 al lui Gh. Montan, cele din 1820 și 1825 de B. P. Mumuleanu etc.), că traducerea *Întîmplărilor lui Telemac*, tipărită la Buda, în 1818, se datorește lui I. Cantacuzino, nu lui P. Maior, că prelucrarea pastoralei *Mirtil și Chloe* „de Gessner și Florian" e din 1819 (cînd ea s-a reprezentat în 1817), că traducerea lui I. Nicola din *Paul et Virginie* e din 1829 etc. (acestea la p. 70). În fine, pentru a atenua asprimea afirmației despre „o evidentă rămînere în urmă a gustului public care nu forțează asimilarea valorilor" sau „un public fără educație estetică", referitoare la perioada de pînă la 1830, ar fi trebuit avute în vedere și traducerile din Voltaire, Rousseau, Young, Gray, Pope, Shakespeare, sau faptul că Lamartine, ale cărui *Meditații* apăruseră în 1820, este tradus de Asachi în 1821.

Pe deplin de acord cu premisa metodologică a autorului, care consideră că „numai pornind de la un punct de vedere larg se poate realiza o exegeză asupra imaginației scriitorilor romantici români" (p. 15), ni s-ar fi părut apoi necesar un minimum de referiri la problema imaginației în opera romanticilor europeni, o fundamentare teoretică a discuției, care nu este chiar așa de nouă. Fără să fiu un fanatic al „erudiției", mi se pare ciudat că o lucrare cu acest subiect nu pomenește, în afara cîtorva traduceri românești, atingînd vag subiectul, din Wellek, A. Beguin, Starobinski, nici o monografie străină (C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, 1949, monografia lui J. V. Baker despre teoria imaginației la Coleridge, a lui J. P. Houston despre imaginația romanticilor francezi, *The Demonic Imagination*, 1969, ale lui R. L. Brett, Fr. Germain, Frank Kermode sau oricare alta dintre cele douăzeci-treizeci care puteau fi utilizate). Dar dacă bibliografia românească este atît de ciudat folosită (la p. 88, autorul citează un articol al lui Heliade după *Gazeta Teatrului Național* într-un fel care ne convinge că nu a văzut revista, ci a folosit ediția critică Popovici ; atrag cu acest prilej atenția asupra faptului că modelul *Visului* heliadesc în basmul arab al *Adormitului trezit* n-a fost indicat de Al. Piru, ci de același D. Popovici în notele ediției sale), nu ne vom mira de superbia cu care este ignorată cea străină.

MIRCEA ANGHELESCU

VISTIAN GOIA

V. A. Urechia

București, Editura Minerva, 1979, 261 p.

Numele lui Vasile Alexandrescu-Urechia (sau Urechiă) se înscrie între ciudățeniile literaturii române. El se asociază în memoria noastră cu acel stil bombastic, neglijent și ilogic, caracterizat drept „beție de cuvinte", expresie în plan literar a ceea ce Maiorescu numise „formele fără fond". Ridiculizat de acesta, care i-a fixat definitiv portretul în celebrul articol *Răspunsurile „Revistei contimpurane"*, boicotat de Lovinescu, Iorga sau Hasdeu, prin accentuarea trăsăturilor ne-

gative, Urechia e definitiv compromis de verbul necruțător al lui G. Călinescu, care face din el un monstru de ignoranță și de ambiție, „omul cu șapte nume" al literelor române. Și totuși... Omul acesta a fost ministru, profesor universitar, academician, membru și președinte de onoare al mai multor societăți științifice și culturale române și străine, a fost delegat la mai multe congrese internaționale, a scris istorie și literatură, s-a făcut remarcat în publicistică și a condus reviste, a deschis orizonturi noi în „istoria școalelor", și-a lăsat avutul material unei biblioteci naționale care astăzi îi poartă numele, era primit în anturajul celor mai de seamă oameni ai țării, era apreciat și elogiat de alese spirite literare ale vremii etc. Cum se împacă, prin urmare, aceste două imagini complet opuse ? Care este adevărul cu privire la el ?

Răspunsul la această pasionantă întrebare — la care posteritatea îi era mai mult decît datoare — și l-a asumat autorul cărții de față care, înfruntînd zecile de prejudecăți ce persistă în jurul numelui și al operei sale, și-a propus să ne ofere un portret obiectiv al lui V. A. Urechia. Pe urmele lui Al. George, inițiatorul acestei necesare reconsiderări, prin examinarea atentă a procesului său cu „Junimea", dar și printr-o excelentă ediție de restituire (V. A. Urechia, *Scrieri literare*, Editura Minerva, 1976, col. „Restitutio"), Vistian Goia redeschide un dosar ce părea demult clasat și reușește reabilitarea acestui interesant personaj, demonstrînd că multe dintre acuzațiile ce i s-au adus au fost născute în focul unor polemici și atunci cînd opera sa capitală (*Istoria românilor*, *Istoria școalelor*, *Legendele* și memorialistica) nu era încă redactată. Ca atare, Vistian Goia se lansează într-un adevărat tur de forță pentru a descoperi circumstanțele autentice în care s-au produs faptele, stăruie în a se lua în considerație toate probele, descoperă argumente noi sau reexaminează critic puncte de vedere deja consolidate, spre a le înlocui cu altele, mai aproape de adevăr. Acțiunea sa este una de investigare, de inventariere și examinare a datelor polemice, de documentare atentă în materie biobibliografică, însoțind-o și de o analiză care nu cruță nici omul (cel mai interesant de altfel, un adevărat personaj de roman, cu o mască de tată tiran, pusă pe fața unui Cassanova dezabuzat), nici opera, cu părțile ei reprobabile. Omul, în fond un *self-made man* al epocii, atrage tocmai prin latura sa de aventură și pitoresc, ca unul ce i se insinuează domnitorului cu o petiție pentru studii în apus și care, deși sărac, întreține din mansarda sa pariziană relații cu înalți demnitari ai epocii, dă lecții de gramatică română prințului Napoleon, candidat pentru moment la tronul Principatelor, sau se lasă atras într-o aventură cu fiica medicului Curții spaniole, frumoasa Françoise Joséphine Dominique de Plano, care-i devine ulterior soție și care îi deschide drum la curtea madrilenă etc. E un om pe care îl ajută pînă la un punct norocul, făcînd carieră printr-un mănunchi de calități ce erau indispensabile unei epoci în curs de formare. Temperament agitat de om lucrativ, el face parte dintr-o primă generație cu studii în apus care impresionează prin cultura și relațiile sale, prin alura sa studiată, capabil să facă bună impresie de cărturar serios, dar în fond superficial și gra-

foman, epatînd spiritele mai puțin profunde cu un lustru de cultură apuseană și cu merite de luptător pentru țară. El este un om de fațadă ca atîția ai epocii și, în acest sens, el a fost omul potrivit pentru multele funcții pe care le-a ocupat și în care s-a complăcut, uneori cu vizibile rezultate practice. Chiar și opera, luată pe fragmente, pare să intereseze din această perspectivă a noutății. I se pot găsi merite de pionier al romanului românesc (*Logofătul Baptiște Veleli* și *Coliba Măriucăi*, o versiune autohtonă după *Coliba Unchiului Toma*), de teoretician literar, de hispanist și cercetător al istoriei (*Istoria românilor*, documente), dar și de organizator de școală, animator al culturii și învățămîntului, de „istoric al epocii fanariote", de „tribun al ardelenilor" etc. Autorul știe să pună în valoare, păstrînd proporțiile juste, toate aceste merite, ce fac obiectul unor tratări speciale, pe capitole. El nu-și suprasolicită personajul și acolo unde e cazul introduce amendamente. Capitolul cel mai rezistent este cel în care îi analizează activitatea de literat și în care scriitorul îi apare ca un evocator din spița povestitorilor moldoveni, cultivînd proza de natură socială și de inspirație istorică, văzută prin prisma umorului și a evocării nostalgice, îmbinînd fiziologia cu culoarea locală. Farmecul prozelor sale e dată de oralitate, de limbă și de chipul punerii în scenă. Toate acestea fac din el un povestitor recuperabil, dar, înainte de toate, un animator cultural cu o activitate ce nu poate fi ignorată. Alcătuită judicios, onestă și documentată, cartea lui Vistian Goia reabilitează pe un „nedreptățit".

MIRCEA POPA

D. MICU

G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos București, Editura Minerva, 1979, 781 p.

Ce dorește istoricul și criticul literar Dumitru Micu să reprezinte cartea sa în contextul exegezelor dedicate ansamblului creației călinesciene aflăm de la bun început, din cuvîntul introductiv, intitulat *O explicație*. El vrea să întreprindă o cercetare „senină, aprofundată" asupra personalității lui G. Călinescu care să conducă la detașarea, prin analiză, „a dominantelor spiritului" său, la întocmirea „unui portret interior al scriitorului". Cum anume crede că va putea să atingă țelul propus? Prin găsirea „unei drepte cumpene între propoziția critică cu caracter de teză și demonstrația pe cale de reconstituire expresivă" sau, altfel spus, prin analiza concretă, la obiect, și prin sinteza reintegratoare, prin descrierea secundată de interpretare.

Rezultatul demersului critic astfel conceput îl constituie ampla, documentata lucrare *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos* ce ne propune, nu o dată, interpretări de mare finețe și, mai întotdeauna, ne incită la reflecție. Citatul, folosit uneori abuziv, urmat de judecata de valoare, lasă posibilitatea cititorului să verifice „validitatea estimărilor", iar polemicile angajate subtextual cu autorul lui *Șun* și comentatorii lui sînt, așa cum ne-a obișnuit D. Micu, de o perfectă urbanitate fără a fi, prin aceasta, și lipsite de nerv.

Deși nu este considerat ca făcînd parte dintre elevii „divinului critic", D. Micu este printre primii care, cu o răbdare benedictină, pasiune și probitate intelectuală, dublate de veneрația ce nu exclude tonul critic și

maliţiozitatea, de supleţea refractară oricăror abordări dogmatice, a cercetat şi a scris despre tot ce a fost publicat din opera lui Călinescu.

Pentru un spirit riguros şi profund ataşat detaliului ca cel al lui Micu, nuanţa, în special la marii creatori, nu este considerată niciodată o simplă componentă decorativă, iar afirmaţiile flagrant contradictorii — derutante capcane pentru mulţi — devin tot atîtea surse de indicibile satisfacţii interpretative. Neocolind hăţişurile scriiturii călinesciene, D. Micu ne oferă o carte substanţială despre una dintre marile personalităţi ale culturii noastre, carte în care nu prevalează nici tonul encomiastic, nici detracarea veninoasă. Este unul din meritele — şi nu din cele mai lipsite de importanţă — ale cercetării sale.

Cu toate că este împărţită în cîteva capitole, fiecare dintre ele relevînd o anume faţetă a spiritului călinescian, monografia îşi păstrează o remarcabilă unitate. Acest lucru nu decurge automat din aceea că „subiectul" cărţii e unul singur, ci, mai curînd, din modul în care e concepută lucrarea. Planurile cărţii urmăresc în acelaşi timp cronologic, dar şi tipologic, falii din activitatea autorului *Esteticii basmului :* critica publicistică, romanele, marile monografii şi *Istoria literaturii române...*, teatrul, eseistica. Fiecare diviziune reia în anume fel şi amplifică, pe baza unor citate din domeniul dat, trăsăturile majore ale artistului în discuţie : obsesia creatoare, voinţa de a fi scriitor total, natura funciarmente duală, vocaţia monumentalului etc. Merită o menţiune specială felul în care este exploatat, în contexte diferite, textul călinescian, atît de nuanţat şi bogat în sugestii. Invocat pentru a exemplifica o pregnanţă în direcţia dorită, departe de a-şi fi istovit semnificaţia, fragmentul respectiv poate să anticipeze şi alte aspecte asupra cărora exegetul se va opri cu precădere abia în capitolele următoare. Peste bariera convenţională a compartimentărilor, se reface astfel puternică, unică, vie şi fascinantă, personalitatea lui G. Călinescu.

Prima secvenţă, *Căutarea de sine*, jalonează începutul de drum al tînărului care, deşi se crede şi se doreşte poet, în urma unui debut puţin promiţător, îşi asumă „à contre cœur" magistratura critică. Reprimat, lirismul — comentează autorul monografiei — se insinuează în întreaga creaţie, marcînd-o puternic.

Cel puţin următoarele două planuri par a fi continuări fireşti ale celui dintîi. Prezentînd modul în care Călinescu şi-a compus deliberat poemele — „poetul creează fie urmînd, programatic, modele, fie parodiind şi pastişînd sau angajîndu-se în competiţie cu anumite modalităţi lirice" —, exegetul avansează păreri inedite asupra caracterului livresc al liricii celui ce a scris *Lauda lucrurilor*, operînd disocieri subtile în relaţia livresc-liric. Sînt discutate pe larg sincretismul, modernismul, intelectualitatea unor poeme, caracterul ludic al majorităţii compunerilor, umorul latent din poezia erotică, subliniindu-se cu gust sigur momentele de mare plasticitate, versurile în care apare eminentul poet „al barbariei", al arhaicului, al geologicului sau al cosmosului. După o astfel de chirurgie fină aplicată liricii sale se ridică, firească, întrebarea : „este Călinescu — un mare poet ?" „Mare nu, dar autentic fără îndoială", sună verdictul, îndreptăţit, al criticului. Cauza ar fi tocmai lirismul „congenital". Pentru a-şi tempera subiectivitatea, poetul, supravegheat necontenit de critic, îşi compune diverse măşti, „scrie pe teme date [...], experimentează sisteme de ver-

sificație dintre cele mai incomode [...]".

În *Vocația epică* cu subtitlul „*Separarea" lirismului* este analizat romanul *Cartea nunții*, văzut ca parodie a literaturii desuet-patriarhale. „G. Călinescu neagă construind", afirmă D. Micu. Lirismul, de alt tip decît cel zaharisit și indecent, este totuși consubstanțial narațiunii și argumentele în favoarea acestei ipoteze abundă. El este descoperit în comportarea lui Jim Marinescu, în pictarea cu minuțiozitate arheologică a vetustului, a degradatului, în evocarea geologicului. Chiar dacă descifrarea diagramei creației lirice sau a cutărui roman de Călinescu nu conduce la concluzia caracterului lor de excepție, D. Micu nu are sentimentul că pronunță o blasfemie, pentru că locul lor în cadrul literaturii noastre nu este deloc neglijabil. Și tocmai acest loc încearcă să-l fixeze cu obstinație exegetul.

Oricît de amplu și, uneori, fastidios ni s-ar fi părut pînă acum demersul critic, abia de aici încolo se plasează centrul de greutate al lucrării, în capitolele rezervate prezentării *„Simțului critic"*, *Demonului publicistic*, *Obsesiei monumentalului* și *Pasiunii clasificației morale* sau, altfel spus, criticii foiletonistice, publicisticii în general, marilor monografii și *Istoriei...*, romanelor de maturitate. Teatrul, eseistica, folcloristica formează obiectul penultimei secvențe (*„Îndrumări spre clasicism"*), ca partea finală, *Între Apollo și Dionysos*, cea care dă și titlul întregului volum, să se constituie într-un eseu ce realizează creionarea portretului interior al creatorului. Evident, în rîndurile ce urmează, ne vom opri doar la acelea dintre aserțiuni care validează portretul final.

Cu infatigabil elan documentarist, D. Micu trece în revistă opiniile călinesciene despre critică, disocierile acestuia între critica „profesională", „curentă", „modestă" și „instruită" și cea creatoare, despre spiritul critic. Oripilat la gîndul că ar putea fi considerat „critic pur", Călinescu legiferează, în articolele sale, statutul de critic creator. De fapt, conchide interpretul, un alt mod de a impune ideea scriitorului total, deci a literarității scrisului — indiferent de genul profesat.

Subliniind cu maliție: „cu citate din cronicile literare semnate de G. Călinescu în periodicele deceniilor interbelice se poate dovedi orice", tot pe baza unor copioase trimiteri, D. Micu caracterizează genul de critică practicat de Călinescu în articolele foiletonistice dedicate operelor contemporanilor săi. Cuprinzînd aprecieri ponderate, „mai curînd îngăduitoare", analizele apar ca simple exerciții față de realizările majore ale autorului; de mai mare profunzime și de umoare oricum mai egală, mai stabile în emiterea sentințelor îi apar comentatorului cele semnate de P. Constantinescu sau Șerban Cioculescu. Cu toată inconstanța atitudinilor criticului, a versatilității opiniilor sale și în ciuda judecăților de valoare insuficient motivate, ca și a superficialității unora dintre ele, rămîne din cronici esențialul, susține nu fără dreptate D. Micu: „Substanța lor intimă, vie, fremătătoare. Chiar dacă toate sentințele criticului s-ar dovedi neîntemeiate [...] cronicile lui [...] oferă (de regulă) cititorului cu spirit pătrunzător toate elementele necesare pentru a putea să determine singur calitatea acelor opere". Amplu dezbătută, problema relațiilor lui Călinescu cu lumea literară interbelică aduce în prim plan ciudata reacție de atracție-respingere manifestată față de Lovinescu. Făcînd apel la psihologia abisală, D. Micu emite un punct de vedere nou și deosebit de interesant în

interpretarea mult comentatei instabilități comportamentale a autorului *Enigmei Otiliei* față de mentorul de la *Sburătorul*: această labilitate morală ar reflecta complexul paternității refuzate. „În tot ce a scris G. Călinescu despre Lovinescu vorbește cînd Ego, cînd Alter-Ego. Modificările vocii [...] trădează un complex afectiv de mare interes psihologic, în care se poate descifra o dramă. Drama îndrăgostitului. În articolele călinesciene despre Lovinescu vorbește cînd iubirea spontană, exultantă (nu lipsită însă de o tentă maliţioasă), cînd iubirea jignită de a nu i se fi răspuns cu aceeași efuziune. [...] În G. Călinescu se ascundea un Jim și un Felix în căutare de tată".

Publicistica călinesciană, radiografiată în totalitatea ei, îi apare comentatorului „ca un laborator uriaș în care scriitorul se creează pe sine". În subiectele luate din cele mai diverse domenii (literatură, pictură, muzică, arheologie, astrologie, urbanism, sociologie, psihologie, filozofie, administrație, economie politică și sîntem departe de a fi epuizat enumerarea) se remarcă neobișnuita mobilitate spirituală a autorului, vocația pedagogică, sentimentul cetății, iar pe plan stilistic înclinația spre formularea aforistică, frenezia imaginației asociative, maliția, magnetismul față de grotesc, caricatural. Laolaltă aceste articole alcătuiesc „un precosmos ce conține cosmosul scrierilor majore". Deci, precumpănitoare se dovedește a fi literaturitatea și în genul publicistic. Și aceasta este cu atît mai pusă în evidență cu cît se subliniază necontenit curentul comun de teme, atitudini, obsesii ce traversează creația epică, lirică, publicistica.

Capitolul cel mai voluminos al cărții, *Obsesia monumentalului*, descrie cu lux de detalii biografiile dedicate lui Eminescu, Creangă, monumentala *Operă a lui Mihai Eminescu*, ca să se oprească și mai îndelung (dacă e posibil) asupra continentului critico-literar reprezentat de *Istoria literaturii române*. Tot ce a premers acestei secvențe a constituit o pregătire pentru a înțelege în ce constă unicitatea volumelor amintite în cultura noastră și de ce punctele vulnerabile nu pot fisura totuși uriașele construcții. Din modul în care sînt analizate — cu o bogăție derutantă de amănunte, dar și cu știința acumulării și sublinierii aspectelor caracteristice — reiese, și din această direcție, profilul scriitorului total care a fost G. Călinescu, urmărit, în tot ce întreprindea, de obsesia monumentalului, rezultă, în fine, dihotomia de care era marcată personalitatea lui. Sînt citate astfel descripțiile și portretistica din biografii, se discută propensiunea către caricatural, este interpretat interesul criticului pentru personalitatea celor doi scriitori care reprezintă „două fețe, complementare ale geniului artistic național. Față apolinic-prometeică în unul, față nastratinescă, în celălalt". Altfel spus — personalități opuse celei a creatorului lui Ioanide. Din analiza *Operei lui Mihai Eminescu*, pe linia argumentării dualității spiritului călinescian, reținem că viitorul apologet al clasicismului acordă maximă prețuire celor mai neclasice dintre scrierile eminesciene. Iar afirmația lui D. Micu că, în monografie, G. Călinescu nu a realizat portretul artistic al poetului, coroborată cu aserțiunea categorică : „ceva mai substanțial despre Eminescu, în totalitate nu s-a scris" este deplin concordantă cu concluziile celorlalte capitole unde, după relevarea inconsecvențelor, a erorilor (în critica foiletonistică și în publicistică în genere), a valorii inegale (în creația lirică) se argumenta

tensiunea ideilor, insolitul asociațiilor, capacitatea de a dinamiza conștiințele, uluitoarea erudiție, verbul incizant, precis, strălucit, posibilitatea de a crea durabil în mai multe direcții — elemente definitorii, deci, ale genialității.

Cu același ochi treaz este privită *Istoria literaturii române* care i se revelă a nu fi perfectă și „tocmai prin aceasta «călinesciană»". Din minuțioasa cartografiere întreprinsă asupra *Istoriei...*, cercetătorul ajunge la concluzia, cu toate consecințele ce decurg de aici, că „*Istoria...* este expresia culminantă a «vîrstei» călinesciene romantice". Emanație, deci, a dionisiacului ce nu fusese îmblînzit încă de tiparele apolinice. În arhitectura solidă a operei, criticul detectează și analizează armătura istorico-literară, critică și romanescă, găsind că suma lor alcătuiește un opus inimitabil. Cartea „zumzăie de idei", comunicate într-o „fermecătoare cozerie". Dar nu în ceea ce laudă, ci în analizarea vulnerabilităților — am zice noi — rezidă valoarea excursului analitic în care se angajează D. Micu. Cuprinsul fictiv propus de exeget (*Istoriei...* lipsindu-i o periodizare fermă, operată după un singur criteriu, de unde și titulatura uneori inadecvată conținutului capitolelor, conform opiniei interpretului), ca și paginile ce-l precedă vorbesc despre stilul de lucru al cercetătorului : pasiunea de a demonta didactic orice frază, de a folosi analogia pentru luminarea cît mai adecvată a specificităților, de a se întreba necontenit și de a cîntări orice răspuns privitor la esența unei opere, de a nuanța totul și de a nu escamota aspecte indezirabile. Și, mai cu seamă, el pune în evidență alături de abilitate, tact, perfectă urbanitate și temeritate a opiniilor, fermitatea lor, riposta directă și la obiect fără haina eufemismelor stilistice, umorul de tip special preceptibil sub derutanta temperanță și pondere. Schițarea amintitului *Sumar* echivalează, în concepția lui D. Micu, cu gestul veneraței supreme. „Opera lui G. Călinescu nici nu poate fi însușită altfel decît reactualizînd în conștiință pulsația ideilor de care e animată. Canonizată poate fi doar dacă nu e citită".

Plecînd de la constatarea că „premisa concepției călinesciene despre roman [...] este acceptarea convenției", autorul monografiei prezintă amplu tematica, ideologia, tipologia romanelor lui Călinescu, operînd chiar o clasificare axiologică, face subtile observații asupra personajelor, elementelor de compoziție și stil *(Pasiunea clasificației morale)*. Interesante — deși nu subscriem total la ele — aserțiunile despre manierismul de tip clasicist din opera epică. Se evidențiază plasma comună ce circulă direct între romane, poezie și publicistică și care dă originalitate universului creat de Călinescu. În capitolul *Îndrumări spre clasicism* o mențiune deosebită merită paginile dedicate analizei „mitului mongol" — *Șun*.

Și iată cum, înaintînd fără grabă și fără complexe, prin tot ce s-a tipărit din și despre Călinescu, D. Micu ajunge la schițarea portretului interior al creatorului. Ceea ce fusese sugerat, argumentat, subliniat în pagini răzlețe devine acum concluzie exprimată cu seninătate", dar la acea temperatură ce leagă cuvintele în fraze memorabile cu deplină acoperire în planul conținutului. Partea eseistică a acestei lucrări este concentrată mai cu seamă aici. Umbrită pe parcurs de exigența documentării, de cerințele analizei, sinteza reintră în drepturi. Analogia cu Blaga este o mostră de surprindere a esențialului în manieră călinesciană : „Lucian Blaga și G. Călinescu, naturi deopotrivă de para-

doxale, rebele, neliniștite, încarnează, în spațiul literar românesc din secolul al douăzecilea, extremele antinomice ale spiritului romantic. [...] Unul este o natură eminamente interiorizată, solicitată de abisalități, lunară și nordică, eminesciană, dacică, un spirit «adînc», celălalt un tipic extravertit, un expansiv, un sudic, un uranic solar, spirit «înalt», temperament macedonskian, tracic". Opera lui Călinescu trebuie să fie citită în întregime ca să poată fi cu adevărat înțeleasă. „G. Călinescu e savant și scriitor, pasionat răscolitor de arhive, și cea mai ageră minte speculativă din cîmpul criticii românești ; autor de masive construcții și eseist seducător. [...] Este totodată un creator epic și dramatic de întîia mărime, chiar dacă nu integral realizat. E și poet." În fața acestui monument al culturii noastre nu trebuie să ne prosternăm cu spirite rigide și formale. Trebuie să medităm, să discutăm, să analizăm. Veneraţia, cu alte cuvinte, implică luciditate, obiectivitate, spirit treaz. Este marea lecție a monografiei semnate de Dumitru Micu.

MĂDĂLINA DUMITRESCU

Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900

București, Editura Academiei R. S. România, 1979, 976 p.

Din seria lucrărilor de informare în domeniul filologiei, apărute anul trecut [1], *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* se detașează ca o operă de erudiție, realizată de către un tînăr și harnic colectiv de cercetători ai Institutului de lingvistică, istorie literară și folclor al Universității „Al. I. Cuza" din Iași [2]. *Dicționarul* a fost inclus în planul de cercetare al Institutului în anul 1968 la propunerea lui N. A. Ursu, care, în calitate de director, a organizat lucrările în primii doi ani, oferind redactorilor informații utile pentru perioada veche și premodernă. Coordonarea și revizia lucrării este semnată de : *Gabriela Drăgoi, Florin Faifer, Dan Mănucă, Alexandru Teodorescu, Leon Volovici* și *Remus Zăstroiu ;* redactorii editurii : C. Jalbă și Violeta Mihăilă.

Pentru a marca acest eveniment editorial, filialele București, Cluj, Iași și Timișoara ale S.S.F., în colaborare cu Universitatea ieșeană, Comitetul de cultură și educație socialistă și Asociația scriitorilor au organizat la Iași, în zilele de 7—8 decembrie 1979, colocviul cu tema *Dicționarele literare și locul lor în cadrul culturii românești contemporane*. Autorii comunicărilor prezentate la colocviu — între care Paul Cornea, Al. Andriescu, Eugen Todoran, Adrian Marino, Mircea Anghelescu, Al. Piru, Const. Ciopraga și Gh. Mihăilă — au subliniat importanța și valoarea noului dicționar. În presa literară s-au exprimat, de asemenea, opinii favorabile despre *Dicționar*. Este, într-adevăr, primul dicționar cu caracter enciclopedic al literaturii române. De aceea, apreciem

[1] Vezi recenzia *Dicționarului cronologic de literatură română*, Editura științifică și enciclopedică, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1979, p. 454—457, și recenzia *Dicționarul de literatură română*, Editura Univers, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1980, p. 137—141.

[2] Autorii *Dicționarului* sînt : *Stănuța Crețu, Gabriela Drăgoi, Florin Faifer, Ion Lăzărescu, Dan Mănucă, Algeria Simota, Rodica Șuiu, Alexandru Teodorescu, Constantin Teodorici, Maria Teodorovici, Leon Volovici, Remus Zăstroiu* pentru istorie literară ; *Lucia Berdan, Constanța Buzatu, Lucia Cireș, I. H. Ciubotaru* pentru folclor.

în mod deosebit efortul autorilor de a pune la îndemîna profesorilor de limba și literatura română în general și a specialiștilor în particular o lucrare de referință, cu un larg orizont informațional, de la primele elemente de cultură — traduceri și traducători de cărți, scrieri originale în limba slavonă, greacă sau latină, scrieri originale în limba română, cronici și cronicari, cărți populare, folclor etc., pînă la fenomenele estetice ale secolului al XIX-lea. Spre deosebire de *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) a lui G. Călinescu, în care cultura veche este analizată sumar în partea introductivă, accentul fiind pus pe interpretarea originală a fenomenului estetic propriu-zis, *Dicționarul* ieșean acordă un spațiu întins perioadei ce a precedat și a pregătit sub raport estetic secolul al XIX-lea.

Profilul *Dicționarului* „se definește, după cum se afirmă în *Prefață* (p. V), prin următoarele tipuri de articole : autor (scriitor, traducător, critic, folclorist, publicist etc.), operă (creație populară reprezentativă, scriere cultă anonimă sau cu paternitate controversată, carte populară etc.), publicație periodică, societate literară, specie folclorică". Însumînd 1.311 articole (dintre care 731 consacrate autorilor și 477 publicațiilor periodice), *Dicționarul* „nu este un simplu repertoriu, pe cît posibil complet, de nume și titluri, ci și o ierarhie de valori, care reflectă, în bună parte, judecata timpului și a istoriei literare" (p. VII).

Să sperăm că lucrarea începută la Iași va fi încununată de succes. De altfel, același entuziast colectiv de cercetători își propune, în nota finală (p. 976), să realizeze cel de-al doilea volum consacrat primei jumătăți a secolului al XX-lea. Lucrarea va cuprinde „articole despre scriitorii, criticii și istoricii literari, esteticienii, traducătorii și publiciștii care au activat între 1900—1950", redactorii lucrării adresînd tuturor celor ce pot oferi informații biografice și bibliografice referitoare în special la autorii mai puțin cunoscuți rugămintea de a le comunica pe adresa Institutului (str. Codrescu, nr. 2, Iași — 6600). Profesorii de limba și literatura română vor fi, sperăm, cei dintîi care vor răspunde apelului, trimițînd informații aflate în arhive particulare sau în publicații de mai mică circulație. Ținînd seama de faptul că o asemenea lucrare — un *Etymologicum Magnum Romaniae* al literaturii —nu se realizează decît printr-un efort colectiv, că unele tratate, colecții de documente, bibliografii de cărți și periodice, ediții de autor etc. au rămas la primul, al doilea sau la cel mult al treilea volum, spre regretul tuturor, Societatea de științe filologice va sprijini, prin mijloacele de care dispune, realizarea acestei lucrări de interes național.

Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900 este, cum am spus, o operă de erudiție, cu caracter enciclopedic. Autorii s-au străduit să aducă la zi informația științifică, să cerceteze izvoarele, să le compare și să emită judecăți de valoare pertinente despre autori, opere, specii literare, publicații periodice și societăți literare. Aproape fiecare articol este urmat de bibliografia problemei cercetate (texte de bază și referințe bibliografice), care, în unele cazuri depășește două sau trei pagini (de exemplu, la V. Alecsandri : p. 22—24, la M. Eminescu, p. 329—332).

Profesorii de limba și literatura română găsesc în *Dicționar* monografii despre autorii prevăzuți în programele școlare și în programele de perfec-

ționare : V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, I. Budai-Deleanu, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, I. Creangă, B. Șt. Delavrancea, C. Dobrogeanu-Gherea, M. Eminescu, N. Filimon, B. P. Hasdeu, I. Heliade Rădulescu, Al. Macedonski, Titu Maiorescu, C. Negruzzi, Al. Odobescu, I. Slavici, Duiliu Zamfirescu, precum și despre autorii menționați în lecțiile de prezentare generală : Gh. Asachi, G. Barițiu. N. Bălcescu, A. Vlahuță ș.a.

Dicționarul oferă informații ample referitoare la o p e r e (creație populară reprezentativă, scriere cultă anonimă sau cu paternitate controversată, carte populară etc.), ca, de exemplu : *Alexandria, Esopia, Etiopia, Halima, Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie, Povestirile despre Dracula Voevod, Scrisoarea lui Neacșu.* De asemenea, sînt prezentate 477 de publicații periodice, un mare număr de societăți literare și de specii folclorice.

Considerăm că publicațiile sînt, în general, bine prezentate, ca, de exemplu, revistele *Convorbiri literare, Contemporanul, Literatorul* și *Tribuna* și mai sumar revista *Dacia literară* și *Literatură și artă română.* Multe dintre revistele și ziarele incluse au caracter cultural, iar unii dintre colaboratori sînt obscuri. Lipsesc din paginile *Dicționarului* cîteva societăți ce au contribuit, prin activitatea lor, la dezvoltarea presei, teatrului, culturii și literaturii române : *Societatea filosoficească a neamului românesc în mare Principatul Ardealului, Societatea Academică Română* (1867—1879), *Academia Română* (1880—1900), *Arhiva Societății științifice și literare* a lui A. D Xenopol. De asemenea, ar fi putut să figureze, în *Dicționar, Analele Societății Academice Române.*

În cele ce urmează vom face cîteva observații de amănunt și o singură precizare.

Albina Pindului (p. 10) este „unul din cele dintîi periodice literare românești în adevăratul sens al cuvîntului care publică în primul rînd literatură și doar sporadic articole de altă natură". Afirmația este riscantă pentru anii 1868—1870, cînd apăreau, la Iași, *Convorbirile literare.* Publicația lui Gr. H. Grandea n-a dat literaturii nici o operă de valoare, reproducînd din *Foia Societății pentru literatura și cultura română în Bucovina Poezia populară* a lui Al. Russo sau din *Convorbiri literare În contra direcției de astăzi în cultura română* de Titu Maiorescu. Fragmentele de roman apărute în revistă sub semnătura redactorului nu sînt scrise „cu o reală pricepere".

Despre scriitorul pașoptist I. Catina (p. 175), colaborator al *Curierului românesc*, se spune că a frecventat „saloanele literare ale vremii". Problema ar trebui cercetată în detaliu, pentru a se ști dacă, în afară de salonul literar al Anicuței Manu, unde Ion Heliade Rădulescu a citit balada *Sburătorul,* au existat și alte saloane.

La revista *Convorbiri literare* se impun trei mici observații : Simion Mehedinți (p. 211) a fost director pînă în 1923, și nu pînă în 1921 ; la aceeași pagină se spune că Maiorescu „a redactat și programul *C.l.* apărut sub semnătura lui I. Negruzzi, căruia, însă, nu-i aparține decît *un singur* (s.n.) paragraf" ; în realitate, articolul-program al revistei a fost dictat de Maiorescu lui Iacob Negruzzi, căruia nu-i aparține decît *alineatul final* referitor la formatul revistei și la sprijinul pe care-l spera „din partea tuturor autorilor români" : polemica dintre Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea n-a fost între anii 1890 și 1900, ci între 1886 — primul articol al lui

Gherea, *Către d-l Maiorescu*, şi 1892, ultimul răspuns al lui Maiorescu, *Contraziceri ? Mic studiu de strategie literară*.

În legătură cu istoricul publicării *Ţiganiadei* lui I. Budai-Deleanu, există, în *Dicţionar*, informaţia exactă (la p. 130) că Gh. Asachi a atras atenţia asupra valorii epopeii în 1830, şi nu Aron Densuşianu, în 1887. Afirmaţia că „*D.* a relevat, *primul*, valoarea *Ţiganiadei*" ar putea fi corectată, mai ales că în *Dicţionarul cronologic* se susţine că primul a fost Al. Papiu Ilarian, care a prezentat o dare de seamă asupra manuscriselor poetului. Este adevărat că Densuşianu a avut textul editat de Th. Codrescu în *Buciumul român* din 1876.

La p. 317 ar trebui făcută menţiunea că poemul *Luceafărul* de M. Eminescu a fost reprodus din *Almanahul Societăţii Academice „România jună" din Viena* (aprilie 1883) în *Cimpoiul* (vezi *Dicţionar*, p. 181) din 11 august 1883 şi în *Convorbiri literare* (august 1883). Republicarea în *Cimpoiul* nu este consemnată în bibliografia lui M. Eminescu.

Informaţiile în legătură cu Societatea *Literatorul* sînt incomplete şi contradictorii. La p. 446, se afirmă : „În 1883, cînd *ia fiinţă societatea „Literatorul"*, Ion N. Iancovescu „este printre membrii comitetului" ; la p. 509 : „În 1893, pe copertă apare numele lui V. A. Urechia, preşedintele de onoare al Societăţii literare *înfiinţate în 1882"* ; la p. 528 : „În 1883... poetul vrea să se disculpe, dar toate ziarele refuză să-i publice cuvîntul, cu excepţia *Românului*. Evenimentul ia proporţii, abonaţii refuză *Literatorul*, societatea *se destramă* [...]". Credem că în prefaţa volumului al doilea al *Dicţionarului* s-ar putea face unele completări privind *Societatea „Literatorul"*, *Societatea literară română* (1866), *Societatea Academică Română* (1867), *Academia Română* (1879), *Societatea literară şi ştiinţifică „Arhiva"* (1889), *Liga pentru unitatea culturală a tuturor românilor* (1894), menţionată la p. 508, şi *Societatea „Amicii literaturii"* (1894), amintită la p. 676 (la p. 511, se vorbeşte despre cercul „Amicii literaturii şi artei române").

Programul revistei *Literatură şi artă română* formulat în *Cuvîntul înainte* al primului număr din 1896 este reprodus într-o formă ce nu corespunde textului : „Revista îşi propunea să acorde o mare importanţă tradiţiei autohtone [...] redacţia a susţinut şi existenţa unui *dezacord* între scriitori şi public, propunîndu-şi să contribuie la formarea unor cititori care să sprijine literatura naţională" (p. 511). Revista lui N. Petraşcu, avînd înscrisă în frontispiciu formula : „idei — simţire — formă", îşi propunea să dea un avînt mai larg mişcării noastre intelectuale, să includă în această mişcare şi artele, să accentueze mai mult caracterul naţional al artelor în general şi al literaturii în special. Adept al unei estetici naţionale, raportată la arta modernă, N. Petraşcu credea în ideea că poeţii şi artiştii contemporani „vor putea să lege firul trecutului cu vremea de faţă şi rupînd cu vechea deprindere a împrumuturilor de pretutindenea, vor reintra pe singura cale adevărată a progresului". *Convorbirile literare* răspund lui N. Petraşcu că revista a admis „ideea naţională în literatură" şi „teoria influenţei mediului asupra operei literare", susţinută de H. Taine, în literatura franceză, şi de C. Dobrogeanu-Gherea, în literatura română.

Despre debutul lui T. Arghezi la *Liga ortodoxă*, în *Dicţionar* se spune : „Tudor Arghezi debutează în numărul 1 al suplimentului literar cu poezia *Valea Saulei*, urmată de exerciţii

simbolisto-instrumentaliste" (p. 508). Biografi ai lui T. Arghezi, între care acad. Şerban Cioculescu, afirmă că debutul lui Arghezi a fost cu poezia *Tatălui meu* (vezi vol. de faţă, p. 241).

Cîteva mici semne de întrebare ridică următoarele afirmaţii : „Junimea" a înfiinţat mai multe „tipografii" ? (p. 475) ; Universitatea din Bucureşti, înfiinţată în 1864, putea să acorde în 1866 titlul de licenţă în litere şi filozofie lui C. Leonardescu ? (p. 500) Dacă a existat, alături de poetul revoluţionar I. Catina, şi un autor dramatic (p. 580) cu acelaşi nume, ar trebui oferite şi alte informaţii. În revista *Limba şi literatura română*, nr. 4, 1975, am prezentat un scurt istoric al imnului *Pe-al nostru steag*. Întrucît în *Dicţionar* se afirmă că autorul poeziei este Andrei Bârseanu (p. 94), că versurile imnului compus de Ciprian Porumbescu aparţin lui A. Bârseanu (p. 742), precizez că cea de-a patra strofă a imnului a fost adăugată de Ciprian Porumbescu, cuprinzînd versul „Iar scumpa Românie Jună", modificat după primul război mondial în „Iar scumpa noastră Românie", vers adaptat, în textul devenit *Imnul de stat al Republicii Socialiste România*, astfel : „Iar tu, Românie mîndră / Tot mereu să dăinuieşti / Şi în comunista eră / Ca o stea să străluceşti". Nu sînt convins că numele Societăţii culturale şi literare „înfiinţată la 25 martie 1871 la Viena" (p. 742) putea fi dat de A. Mureşanu, mort în 1863 (p. 596). Versul „Uniţi-vă în cuget, uniţi-vă-n simţiri" a devenit, într-adevăr, deviza Societăţii, dar autorul versului nu mai trăia în 1871, cînd Eminescu şi Slavici au pus bazele Societăţii.

În sfîrşit, cred că la revista *Sămănătorul*, ce va fi prezentată în volumul al doilea al *Dicţionarului*, pe care-l dorim realizat, se va face precizarea că A. Vlahuţă şi G. Coşbuc s-au retras de la conducerea revistei după primul an de apariţie, corectînd informaţia de la p. 911 că cei doi poeţi au scos revista *Sămănătorul* (între anii 1901—1906).

O problemă mai dificilă, asupra căreia nu insistăm aici, se referă la aşazisul publicist Gr. Gellianu, detractor al lui Eminescu. Numele lui *Gr.* sau *G. Gellianu* apare în *Dicţionar* de mai multe ori. „Noului" publicist i se consacră şi o fişă specială (p. 388), care cuprinde : anul naşterii şi al morţii (c. 1835 — c. 1900), un scurt istoric al atribuirii articolului *Poeziile d-lui Eminescu*, apărut în *Revista contimporană* din 1 martie 1875, mai întîi lui Anghel Demetriescu de către N. Iorga, E. Lovinescu şi G. Călinescu, apoi lui N. Pruncu de către D. Murăraşu, după care autoarea fişei, Gabriela Drăgoi, se îndoieşte de existenţa lui Gr. Gellianu : „Probabil că *G.* este juristul de la Eforia spitalelor civile, care va scoate în 1887 volumul *Călăuza inginerului şi asociatului în materie de hotărnicii*. În contextul mişcării antijunimiste a timpului, scrie Gabriela Drăgoi, penibila eroare critică a lui *G.* din articolul îndreptat împotriva lui M. Eminescu şi publicat în *Revista contimporană* s-a putut produce nestînjenită, fără să ceară tăinuirea autorului sub pseudonim". Dacă comparăm criticile lui P. Grădişteanu la adresa poeziilor lui Eminescu şi a *Convorbirilor literare* din 1873, cu cele ale lui Gr. Gellianu din 1875, constatăm evidente asemănări de fond şi de formă. În 1873 i se imputau poetului „inepţii, greşeli de gramatică, de prozodie, de logică" ; în 1875, „nămol de greşeli de versificaţie, de rime imposibile, de imagini fără sens". Grădişteanu a recurs la pseudonim, întrucît V. Alecsandri acceptase colaborarea la *Revista contim-*

porană cu condiția încetării polemicii cu revista „Junimii", *Convorbiri literare*. Așadar, Gr. Gellianu nu este altul decît Grădișteanu *(Gr.-aaiște-Gellianu)*.

Apreciem, în concluzie, îndreptățită opinia lui N. Iorga, E. Lovinescu și G. Călinescu că Gr. Gellianu, detractor al lui Eminescu în 1875, este un pseudonim, cu observația că nu Anghel Demetriescu, cum a argumentat mai întîi editorul său, Ovidiu Papadima, în studiul publicat în 1937, și peste două decenii, D. Murărașu, în 1957, este „năpăstuitul" autor al „articolului nefast", ci Petre Grădișteanu, așa cum rezultă, credem, din argumentele filologice invocate.

Cele cîteva observații de amănunt și precizarea în legătură cu P. Grădișteanu, sînt făcute cu intenția de a sprijini activitatea cercetătorilor ieșeni în realizarea celui de-al doilea volum, pe care îl așteptăm cu mult interes.

I. HANGIU

G. COȘBUC

Opere alese. IV. Scrieri în proză

Ediție îngrijită și prefață de GAVRIL SCRIDON

București, Editura Minerva (Col. „Scriitori români"), 1979, 669 p.

Sub titlul *Scrieri în proză* — nu prea inspirat, întrucît induce ideea de prozator (ceea ce Coșbuc nu a fost), și nici foarte adecvat, dat fiind specificul materialelor cuprinse în volum —, G. Scridon adună laolaltă articole, eseuri, note, de o mare diversitate tematică (folcloristică și etnologie, știință popularizată și educație, limbă literară, articole-program și memorialistică). Mai apropiate de titlul prezentului volum ar fi fost scrieri ca *Războiul nostru pentru neatîrnare*, *Povestea unei coroane de oțel*, *Din țara Basarabilor*, literatură „de frontieră", în care fantazia colaborează cu documentul, creînd adesea impresia de ficțiune. Dat fiind și caracterul lor de lucrări mai ample și compacte, ar fi fost firesc ca editarea secțiunii de „proză" a operei lui G. Coșbuc să înceapă cu acestea.

Volumul este organizat de editor în patru părți : *Din volume* (cuprinzînd vol. *Versuri și proză* — 1897, *Dintr-ale neamului nostru* — 1903 și *Superstițiile păgubitoare ale poporului nostru* [...] — 1909), *Din periodice* (secțiunea cea mai amplă și mai interesantă a cărții), *Varia* (reunind articole-program și prefețe) și *Din manuscrise*. Dominanta tuturor acestor scrieri ni-l revelă pe Coșbuc ca *luminător*, înscriindu-l în ilustra tradiție a unui fenomen care prin durată, amploare și consecvență dă una din notele distinctive fundamentale ale contribuției culturale și literare transilvănene. Vocația aceasta străbate și din articole al căror subiect nu ilustrează teme clasice ale tradiției luministe ; din tonul didactic și intenția moralizatoare, din limba simplă și de o colocvialitate țărănească. Perspectiva din care G. Coșbuc cercetează și evaluează folclorul este înrîurită de inițiativa luministă a „surpării superstiției". Însă el o înțelege mai nuanțat și constructiv : nu toate superstițiile poporului sînt dăunătoare, și medicina — bunăoară — ar avea de învățat din experiența „babelor". Același spirit rezonabil guvernează și aprecierea folclorului ca document istoric sau ca literatură.

Cu toate că G. Coșbuc nu poate fi considerat folclorist romantic, el este totuși foarte departe de ceea ce numim folcloristica științifică. Au concurat la aceasta mai mulți constituenți ai structurii sale : spiritul intuitiv, ra-

ționamentul analogic, imixtiunea în demonstrație a fanteziei care depășește potențialul de adevăr al faptelor, stilul eseistic sau de popularizare ; și nu în ultimul rînd conlucrarea dintre poet și folclorist, în urma căreia atît unul cît și celălalt capătă un statut particular : poezia se contaminează de un ușor aer de știință folcloristică, iar concepția folcloristică se refractă prin prismă poetică. Consecința se prelungește și în planul exegezei : atenuăm critica ideilor lui Coșbuc-folcloristul, deoarece acestea devin funcționale în laboratorul poetului. Totuși folcloristica lui Coșbuc trebuie examinată separat, din unghiul adevărului, și nu al relevanței ei poetice. Lucrul s-a făcut, în cercetări specializate, dar se realizează cu totul insuficient în notele și comentariile prezentei ediții. Simpla și uneori vaga trimitere la una dintre aceste cercetări este neîndestulătoare și neoperativă. Nu atît pentru specialist, cît pentru cititorul obișnuit, pentru care Coșbuc rămîne un scriitor „competitiv" chiar și cînd e editat critic. Același lucru se poate spune și despre adnotările la articolele în care scriitorul face considerații etimologice. În *O notiță filologică* citim :

„Gîndul meu e ăsta : nu sînt numele aceste moștenite de la romani ? Nu sînt nume de persoane ori de popoare urgisite de poporul latin ? Hăbală nu e Hanibal ? Piru nu e Pirhus ? Cimbru nu e numele poporului Cimbrii ? Zăgurta nu e Iugurta ? și Prusana nu e Porsena ?"

Cît de lămuritoare este nota, care, după ce dă data și locul primei publicări, se limitează la : „Într-un fragment de manuscris din fondul Coșbuc de la B.A.R. din București, cota 3285, f. 142—143, Coșbuc explică mai mulți termeni păstorești și anume : *piculari-păcurar, vătnic, pecuină, miță, lupă*, cerbă, ursă, amna culmănă — cărdină, jneapăn, *staur, alboare*-lucoare, bora, arnete, Hababă-Hănbală, Mălcară, Jegurtă, Pirhă" ? Cînd asemenea filiații apar într-o poezie, ele solicită mai puțin comentariul științific. În *Atque nos*, de exemplu, nu ne va interesa decît în subsidiar pertinența derivărilor făcute de autor, căci acestea intră sub regimul unui program poetic. În situații ca cea de mai sus însă, trebuie arătat dacă observațiile scriitorului au sau nu pertinență științifică.

Operația este mai greu de făcut în cazurile în care de la constatarea unor fapte particulare Coșbuc trece la concluzii de ordin general etno-psihologic și filozofic, care prin natura lor admit o doză de aproximativ. Este și momentul în care demonstrația sa devine mai interesantă. Cînd tinde să citească în folclorul românesc un fel al nostru specific de a ne situa față de cosmos, lume și viață, Coșbuc devine precursorul unei direcții care va străluci prin gîndirea lui Blaga sau Noica. În eseul *Capul, mîna și nasul* sau în *Cum înțelege românul colorile ?* sîntem foarte aproape de acest tip de interpretare, pe care doar lipsa unei culturi filozofice sau poate a aptitudinilor metafizice o lasă oarecum la jumătatea drumului :

„Cap arată trei lucruri :

1. *Existența.* E ușor de înțeles de ce. Omului îi poți tăia un picior ori amîndouă, mîinile, urechile, nasul și, mai pe scurt, orice membru văzut al corpului, și omul tot poate exista ca om. Dacă tai însă capul, el încetează de a exista. Românul zice : «Nu mă las odată *cu capul*» sau «*ai să plătești cu capul*», cu viața ta, cu existența. Cel ce se vîră în primejdii care pot să-i răpuie viața «*își face de cap*». Cel prea îndrăzneț e «*om cu capul a mînă*» [...]. Dar ceea ce arată mai ales vorba cap este *puterea intelectuală*. E

credința, de cînd lumea, că inteligența stă în cap, bunătatea în inimă, răutatea în mațe. De aceea zicem noi : om cu cap, om cu inimă, om cu mațe pestrițe. Dumnezeu știe ce are în mațe. Cel deștept are *cap bun*, ori *e ușor de cap ;* a lămuri pe cineva însemnează *a-i deschide capul* ; a amăgi spre rău : *a întoarce capul cuiva*" etc. Sau, cu privire la culori : „Precum prin alb arătăm frumusețea, așa prin roșu arătăm sănătatea ; prin negru arătăm urîțenia, iar prin galben boala. În ironie zice țăranul : E galben de gras. Fața roșie și buzele roșii sînt frumusețe, pentru că nimic nu-i mai frumos decît sănătatea. E o expresie tipică *roșie ca mărul*, cînd vorbim mai ales de o fată cu obrajii plini, rotunzi și rumeni. Și nu numai fetelor, dar tuturor oamenilor nu le stă nimic mai bine pe lume decît roșeața feței, căci rușinea îți înflorește obrajii și ți-i face roșii. Cine și-a pierdut rușinea nu mai înroșește. Ciuda te face vînăt, spaima te face galben, supărarea te face negru ori alb, pizma te face verde, rușinea și mînia te fac roșu, iar omul prins cu ocaua mică se face în toate felurile, căci schimbă fețe-fețe" etc. Numeroasele articole de explicare a unor locuțiuni sau proverbe ar putea intra în categoria celor de mai sus dacă explicația n-ar fi preponderent lingvistică.

Dintre celelalte domenii ale publicisticii cuprinse în acest volum, o mențiune specială merită cel privitor la cultivarea limbii și la limba literară. Este și împrejurarea prin care scrisul lui Coșbuc își vădește aptitudinea pentru polemică. Uneori demonstrația este dusă pînă la șarjă, ca în articolul despre *mania diminutivelor :* „Mă mir cum nu ne-a trăznit prin cap pînă acum — ori s-a făcut încercarea și eu nu știu — să tipărim în manuale de istorie : Mihalache Viteazul, Ștefanache cel Mare, Raducachi cel Mare, Cachi Cuza, Traianache — ori Trahanachi ? — împăratul Romei etc." Altădată pedepsește folosirea abuzivă a lui „a zice" în locul lui „a spune" sau demască vehement limba „saloanelor românești".

În sfîrșit, valoros, întrucît explică unele cuvinte și expresii folosite în propria creație a poetului, este pînă acum ineditul *[Glosar]*, în care putem citi : „*Întrulpi* e o vorbă făcută de mine ; nu există nicăiri. Am făcut-o ca să am rimă la «vulpi» și «pulpi». Am ajuns la ea de la expresiunea *fete în trup*, adică trupeșe ; am făcut întîi pe «în-trup» adjectiv cu *l* la mijloc din nevoia rimei — și apoi l-am declinat". Mai sînt descrise, între altele, cuvintele : *treasc, duium, nat*, precum și expresia *nu-și da rînd.*

NICOLAE MECU

CAMIL PETRESCU

Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului

Ediție de ALEXANDRU BOJIN și FLORICA ICHIM

București, Editura Minerva, 1978, 456 p.

Facultatea dominantă a lui Camil Petrescu — toată lumea o știe — a fost extraordinară mobilitate intelectuală, tradusă într-un veșnic neastîmpăr lăuntric, într-o permanentă frenezie a spiritului. Teoretician al „autenticității", autorul *Patului lui Procust* ne apare, din tot ce a scris, ca un temperament eminamente spontan, vulcan în permanentă erupție, ca un autor care, căutînd „în natură, pretutindeni, ideile", creează sub *impactul inspirației năvalnice :* „cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric, / Cu sufletul mărit". Astfel se înfățișează el

însuşi pe sine în poezia *Ideea*. Efervescenţa cerebrală nu exclude însă concentrarea, investigaţia stăruitoare, munca înverşunată. Dacă ne-am putut gîndi vreodată că opera lui Camil Petrescu a fost scrisă din fuga condeiului, fără o laborioasă pregătire prealabilă pentru fiecare dintre scrierile ce o compun, apariţia compactului volum de *Documente literare* spulberă definitiv o asemenea presupunere. Faptul, bunăoară, că scriitorul efectua schimbări şi adaosuri în şpalturi, atît de numeroase, uneori, încît dublau textul iniţial, nu dovedeşte cîtuşi de puţin că producţiunea în cauză fusese redactată în grabă ; atestă, dimpotrivă, o fenomenală autoexigenţă, eterna sacră nemulţumire a scriitorului faţă de sine însuşi, voinţa sa crîncenă de a se realiza pe toate planurile (teatru, proză, poezie, filozofie, eseistică, ziaristică) la nivelul maxim al propriilor posibilităţi. Aşa cum specifică de la început primul dintre cei doi îngrijitori ai culegerii de *Documente...*, „Camil Petrescu a muncit cu pasiune pentru desăvîrşirea fiecăreia dintre creaţiile sale artistice, neîncetînd lucrul nici în fazele cele mai avansate ale procesului tipografic, transformînd, înlocuind, eliminînd, adăugînd, cizelînd, întocmai ca un bijutier la piesele preţioase [...]". Cuprinsul volumului (care include numai o selecţie din textele inedite rămase de la scriitor) exemplifică această aserţiune în chip impresionant.

O primă revelaţie oferită de culegere celor ce o parcurg e aceea că autorul *Ultimei nopţi de dragoste* şi al *Patului lui Procust* nu a început — aşa cum o afirmă el însuşi — să scrie proză în urma unei simple întîmplări. Potrivit spusei sale, Camil Petrescu şi-ar fi scris „prima" bucată epică în 1925, pe cînd scotea *Cetatea literară*, şi ar fi făcut-o doar din nevoia de a umple spaţiul de revistă rămas gol ca urmare a faptului de a nu fi obţinut de la Rebreanu un manuscris pe care confratele mai vîrstnic i-l promisese. Adevărul e că textul la care se referă creatorul Doamnei T *(În loc de ora ceaiului)* este prima lui scriere în proză *publicată*. Tentativele sale de a se exprima şi în genul epic sînt însă, după cum o probează *Documentele...* editate şi comentate de Al. Bojin, mult mai vechi. Întîiul „document" reprodus în volum e o nuvelă, *Contesa bolnavă*, compusă, potrivit datării operate chiar de mîna autorului, în 1922, la Timişoara. Comentînd acest text, îngrijitorul primei secţiuni a ediţiei remarcă, pe bună dreptate, asemănarea dintre personajele schiţate aici (baroana R şi Octavian Dumitrescu) cu Doamna T şi respectiv D din *Patul lui Procust*. Romanul din 1933 se găseşte, aşadar, în embrion în nuvela juvenilă rămasă pînă la apariţia *Documentelor* în manuscris. Respectivei nuvele îi urmează, în volum, imediat, sub titlul *Proiect de roman nerealizat*, un grupaj de notaţii succinte, distribuite în patru capitole ce par a prefigura paragrafe tot din viitorul *Pat al lui Procust*. Un personaj se numeşte Camil. Apar referiri la *Act venetian*, la Kicsikem ; sînt pomeniţi Lovinescu şi Cezar Petrescu. Personajul central pare a fi însă Octav, poate una şi aceeaşi persoană, în intenţia autorului, cu Octavian Dumitrescu din *Contesa bolnavă*. În continuare, dăm de un *Material pentru documentarea romanului „Patul lui Procust"*, ce asamblează notaţii în stil telegrafic, grupate pe zile, cu începere de „Joi, 31 decembrie 1925", duse pînă în 29 decembrie 1926. Următorul „document" arată că pentru a da personajului feminin din *Patul lui Procust* opus Doamnei T (Emilia Răchiţan) un

nume potrivit, prozatorul a încercat cel puțin douăzeci și cinci de „modele". Pe aproximativ o jumătate de pagină a rezumat subiectul citatului roman. La fel de interesante ca bruioanele din care avea să iasă, după nenumărate prelucrări, *Patul lui Procust* sînt scurtele *Însemnări de război*, cu atît mai mult cu cît ele conțin și succinte considerații de tactică militară operațională. Vrednice de atenție (cu toate că ideile formulate au fost susținute și în texte publicate antum) sînt „considerațiile tehnice" despre limba literară, așternute de către Camil Petrescu pe hîrtie în urma lecturii romanului *Bietul Ioanide*. Consecvent unei teze pe care o articulase în 1924, scriitorul, dușman inclement al „calofiliei", susține, și în aceste însemnări, că „farmecul limbii zise literare" se realizează doar „cu condiția să nu cadă într-un vulgar «imagism», adică să nu fie aglomerate imaginile, ca un scop în sine". În acest din urmă caz „se ajunge la un penibil baroc expresiv de decadență". Legitimă, fără îndoială, aversiunea lui Camil Petrescu față de cultul limbii, și în general al formei, în sine, îl determină pe scriitor să emită și afirmații ce nu se susțin și care intră, de fapt, în contradicție tocmai cu ceea ce formulează teoretic el însuși. Principial, Camil Petrescu e de opinia (incontestabil validă) că limba, expresia trebuie să constituie modul de concretizare a gîndirii și că, în consecință, ea nu poate fi evaluată în sine, independent de conținut; practic însă își exemplifică ideea într-un mod ce trădează o înțelegere „conținutistică", ducînd la subestimarea „formei", la prezentarea ei ca un adaos ce ar putea să lipsească: „Dacă o masă bună e și frumoasă pe deasupra, nu strică. Nici dacă un savant e un om bine îmbrăcat. Creația de ce să se lipsească de un farmec ajutător?" de o deosebită originalitate e observația că nu limba scrisă e „adevărata limbă literară", ci „aceea vorbită de popor (cînd nu pozează nici omul din popor)", și că, în consecință, „ea este *perenă*, îmbogățindu-se doar periferic și lepădînd frunze la fel". Prin teoria aceasta, Camil Petrescu își argumenta opțiunea pentru soluția adoptată în ceea ce privește vorbirea personajelor în romanul *Un om între oameni*. După el, „limba literară de la 1848 era limba poporului, nu a scriitorilor". Eminescu și Creangă, susține scriitorul, sînt creatori de limbă literară pentru că „renunțînd la orice frază" au scris nu în „limba gazetelor", care „nu era limba literară", ci în „limba perenă", în „limba vorbită perenă", în „limba vorbită de popor".

Un vast compartiment din prima secțiune a volumului adăpostește „caietele" cu materialul documentar aflat la temelia trilogiei *Un om între oameni*. Revărsate pe mai bine de o sută de pagini (mari), însemnările din respectivele caiete alcătuiesc un vast șantier, procurînd celui ce le străbate senzația de a asista, concret, la plămădirea viitoarei masive opere. Ce nu *găsim aici*? Extrase din lucrări consultate, cronologia evenimentelor din 1848, pe zile, felurite liste (guverne, comisii, nume de personaje, date biografice, prețuri, monede), statistici, nota privind modul de viață specific diferitelor categorii sociale, costumele și arhitectura bucureșteană a epocii (stilul locuințelor boierești, negustorești etc.), o descriere a unor picturi înfățișînd Bucureștii anului revoluționar, descrieri (Rucărul, în mai multe variante), schițe de portrete fizice și morale, în fine — în ultimele trei caiete — numeroase cîntece populare, o întreagă colecție, doar parțial valo-

rificată în roman. Pentru a-şi scrie cartea, Camil Petrescu a căutat să adune la un loc tot ce a putut recolta privitor la epoca evocată, la oamenii ei şi la cadrul existenţial al acestora. El nu s-a mulţumit să refacă doar spiritul epocii, climatul ei general, permiţîndu-şi să inventeze personaje şi situaţii, aşa cum procedează Sadoveanu, în romanele sale istorice ; s-a străduit să reconstituie totul, cu maximă acurateţe, pînă în detalii, să valideze documentar fiecare scenă şi replică. Meticulos s-a documentat scriitorul şi pentru piesa *Danton*, al cărui dosar e posibil să nu se fi păstrat în întregime, deşi piesele aflate în arhiva familiei şi reproduse în *Documente literare* totalizează de ajuns de multe pagini tipărite. Şi la celelalte piese ale sale, Camil Petrescu a lucrat mult şi intens, după cum o dovedesc „dosarele" unora dintre ele *(Act veneţian, Suflete tari, Prof. dr. Omu, Iată femeia...)*, cuprinse în culegerea de „documente".

Scrupulozitatea, voinţa de precizie, meticulozitatea, proprii lui Camil Petrescu pînă la exagerare, ies la lumină, edificator, şi în fragmentele de jurnal incluse în volumul de care ne ocupăm. Scriitorul îşi notează cu acribie cele mai mărunte observaţii despre tot ceea ce existenţa îi scoate în cale : situaţii din timpul şi de după viscolul din 1954, starea atmosferică şi, în genere, mişcările naturii în diferite anotimpuri şi zile, aspecte cotidiene de pe stradă, din Cişmigiu, de la mare, din Lugoj, Caransebeş, Timişoara, privelişti înregistrate în timpul unei călătorii pe Dunăre. Un „caiet" poartă titlul *Flori-fructe* şi cuprinde un calendar al „roadelor pămîntului", observate în durata fiecăruia dintre anotimpuri. Din notaţiile grupate *Fişe-reflecţii* rezultă că scriitorul îşi redacta mai întîi în ciornă (uneori, cel puţin) chiar şi articolele de ziar, diversele cronici.

A doua secţiune a *Documentelor literare*, îngrijită, prefaţată şi adnotată de Florica Ichim, reuneşte scrieri (inedite) privitoare la teatru. Cea mai amplă, *Modalitatea estetică a teatrului*, constituie nu numai o (parţială) versiune primă a cunoscutului studiu (prezentat Universităţii din Bucureşti ca teză de doctorat), ci şi continuarea studiului respectiv, căci — ne informează editoarea — „Camil Petrescu proiectase o amplă lucrare despre *Quidditatea reprezentaţiei dramatice*, care să cuprindă, pe lîngă teza de doctorat publicată, trei cărţi". O suită de texte datează din timpul directoratului de cîteva luni (1938—1939) al scriitorului la Teatrul Naţional şi conţin felurite „directive" şi „instrucţiuni" cu caracter practic, din care se vede cu cîtă seriozitate a înţeles autorul *Actului veneţian* să-şi exercite funcţia. Reformele pe care Camil Petrescu a încercat să le introducă, spiritul de ordine şi de emulaţie creatoare pe care a ţinut cu tot dinadinsul să le instaureze în teatru amintesc de rîvna şi competenţa pe care le dovediseră, ca directori ai Naţionalului bucureştean, la vremea lor, Caragiale şi Al. Davila.

În totalitatea lor, documentele publicate de Al. Bojin şi Florica Ichim revelă o dimensiune a personalităţii lui Camil Petrescu ignorată de mulţi. Asemenea dosarului călinescian pentru *Scrinul negru*, publicat în 1977 de Editura Eminescu, asemenea atîtor altor culegeri de documente, volumul editat de Editura Minerva demonstrează peremptoriu că înzestrarea naturală nu e suficientă pentru realizarea de opere durabile. Cel mai puternic talent, cea mai scînteietoare inteligenţă îşi pot da măsura posibilităţilor doar cu condiţia de a fi puse

în valoare prin studiu, prin efort intelectual continuu, prin muncă tenace, perseverentă.

D. MICU

MIRCEA MANCAŞ

Trecut şi prezent în teatrul românesc. Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, 254 p.

Abordarea analitică a teatrului ca literatură cunoaşte în ultimii ani o vădită extindere. Au apărut cărţi care străbat din direcţii variate drumul către relaţia dintre poezia dramatică şi condiţia ei scenică. Predomină încă volumele care aparţin cronicarilor de spectacol, dintre care cei mai buni demonstrează un spor al atenţiei faţă de problemele textului literar. Mai importantă ni se pare înmulţirea lucrărilor dedicate genului dramatic dincolo de comentariul, mai mult sau puţin substanţial, al transpunerilor din scenă. Unele dintre aceste tentative se dezvoltă în lumina istoriografiei de specialitate (cum ar fi ultimele cărţi semnate de Ileana Berlogea sau N. Barbu). Altele, aparţinînd unor cercetători de formaţie filologică (I. Constantinescu, Maria Vodă-Căpuşan, Ion Vartic ş.a.), înfrîng, cu calmul bunei pregătiri, rezervele criticii literare faţă de specificitatea dramei.

Noul volum al lui Mircea Mancaş aparţine unei a treia optici. Teatrul este abordat din unghiul unui estetician experimentat, cu obişnuinţa ridicării la ideile generale. Ceea ce nu înseamnă că, în culegerea intitulată *Trecut şi prezent în teatrul românesc*, vom găsi studii abstracte, de teorie pură. Întîlnim mai curînd un serial de opinii desprinse din investigarea unor documente, ca şi din vizionarea unor montări. Dar aceste opinii, fără a neglija acumularea informaţiilor, tind mereu către sfera generalizărilor.

Formaţia filozofică a autorului se dezvăluie în capacitatea de a reţine din materialul mai vechi şi mai nou al mişcării noastre teatrale ceea ce vom denumi jocul conceptelor. Gustul pentru principii coexistă cu memoria activă a unui spectator (şi cititor) pasionat. Mircea Mancaş ne apare, şi de această dată, ca un estetician familiarizat cu ambianţa magică a sălilor de spectacol.

Primele două capitole ale cărţii, construite explicit sub semnul istoriei, urmăresc procesul evolutiv al teatrului românesc prin procedeul secţionărilor. Sînt extrase şi supuse studiului microscopic eşantioane reprezentative din mişcarea secolului al XIX-lea şi, mai apoi, din „anii nebuni" cuprinşi între cele două războaie mondiale. Una dintre cele mai cuprinzătoare analize are în vedere fenomenul *traducerilor şi prelucrărilor dramatice din prima jumătate a veacului trecut*. Acest proces de o extraordinară importanţă, prea puţin tratat pînă astăzi, ridică în faţa cercetătorului dificultăţi variate, de la adevăratele curse enigmistice pentru decelarea modelelor (nemărturisite) ale unor localizări şi pînă la calcularea cotelor originalităţii în versiunile prelucrate. Uneori avem de-a face cu simple traduceri, altădată intervin modificări la care participă nu numai inserarea unor date ale mediului social autohton, ci şi expresivitatea proprie, timbrul personal al autorului român. Culoarea individuală a adaptării poate fi detectată (inegal şi diferit) în complicarea intrigii, în reformularea onomasticii şi — mai cu seamă — în virtuozitatea dialogului caracterizant. Ocupîndu-se de aceste probleme, M. Mancaş, după ce găseşte explicaţii pentru dominanţa în epocă a vodevilurilor şi melodramelor, credincios

tendinței de a nu pierde din vedere viziunea de ansamblu, ajunge la concluzia importantă că *„perioada traducerilor și a «prelucrărilor » constituie pentru teatrul românesc etapa inițială a contactului cu literatura dramatică universală, care a îndemnat și întărit calea afirmării dramaturgiei originale"*. Acest punct de vedere, bogat în consecințe, înlătură prejudecata tradiționalistă a originilor „nefirești" ale dramaturgiei noastre și deschide un drum fertil studiului originalității crescînde a literaturii teatrale românești prin trecerea precipitată de la imitație la forme proprii, într-un raport de firească interdependență cu contextul european.

Dintre contribuțiile care se referă la perioada interbelică se detașează o concentrată cercetare asupra *„ecourilor expresionismului în teatrul românesc"*. Impresia de seriozitate care se degajă la lectură e datorată nu numai anchetării stăruitoare a documentelor vremii, ci și comentariului de substanță, sprijinit pe o cunoaștere exactă a dosarului estetico-social al expresionismului german. Însuși faptul că Mircea Mancaș rezervă un stăruitor interes relațiilor scenei noastre cu această mișcare protestatară indică orientarea sigură a specialistului, încredințat că în acest proces de influențe și filiații se găsesc nu puține dezlegări ale activității unor oameni de teatru ca Ion Sava, Aurel Ion Maican, Soare Z. Soare și — totodată — importante surse de clarificare în evaluarea dramelor lui Lucian Blaga, Ion Marin Sadoveanu, G. M. Zamfirescu. Expresionismul teatral este unul dintre puținele curente de avangardă de la începutul secolului care și-a dezvoltat cursul înnoitor cu o egală forță în piesa scrisă și în spectacol. La noi, el a fost receptat cu precădere în compartimentul dramei poetice, pe care a revificat-o literar și a retreatralizat-o în același timp. S-a creat astfel un front valoros al dramaturgiei scriitoricești cu inedite disponibilități scenice, capabil să ridice în fața producției minore o alternativă prestigioasă. Chiar dacă piesele de cromatică expresionistă ale lui Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu (și încă ale altora) n-au devenit succese comerciale (sau tocmai din această cauză), ele au adus o participație majoră la teatrul cuvîntului artistic. Preocuparea lui Mircea Mancaș pentru acest *loc al necesității inovatoare*, este, așadar, justificată cu prisosință.

Într-alt fel relevantă este analiza acordată interesului continuu manifestat de E. Lovinescu pentru dramaturgie și teatru. Într-un studiu minuțios sînt trecute în revistă cronici și articole ale marelui critic despre autori dramatici ai timpului. Bineînțeles că ceea ce conferă relief acestui itinerar printre mărturii și opinii este semnificația comunicării deschise, neîntrerupte dintre opera unui îndrumător literar de prim ordin și domeniul teatrului. Prin evocarea entuziasmului cu care Lovinescu promova, de pe pozițiile mentorului modernist, *„investigarea valorilor dramatice"* ghicim un sens polemic, o chemare la datorie a criticii literare actuale, într-o mare măsură refractară efortului de abordare a dramaturgiei ca gen literar de o expresie specifică.

Cea mai mare parte a cercetărilor unor momente din trecutul nostru literar, izbutesc — în cartea lui Mircea Mancaș — acest subtil racord cu prezentul. Mai consistente ni se par paginile dedicate lui Victor Ion Popa și Camil Petrescu, în care se urmărește cu preponderență profilarea dimensiunii doctrinare a operei lor. Interpretați ca autori-teoreticieni, cei doi

dramaturgi, trataţi în secvenţe succesive, sugerează indirect cititorului o privire comparativă. Victor Ion Popa ne apare astfel ca promotor al unui *„teatru de atmosferă"* cu caracter instructiv-educativ, în vreme ce Camil Petrescu este văzut ca un apostol al *„teatrului de cunoaştere"*, obsedat de *„dezvăluirea esenţei psihico-morale a tipului uman"* — şi fundamentînd, pe această cale, condiţiile *„teatrului de idei"*. În ambele cazuri, culoare retorice paralele conduc la obligaţia păstrării contactului cu publicul. Poate că tocmai înţelegerea diferită a conceptului de *public* explică deosebirile hotărîtoare dintre cei doi autori. Observaţiile pertinente ale lui Mircea Mancaş pe marginea unor documente publicistice scot, cu abilitate, la lumină ideile, într-o manieră inteligent descriptivă care nu implică însă discuţia în contradictoriu.

În ceea ce ne priveşte, nu ne-ar fi displăcut o luare de poziţie mai clară în faţa unor opinii ale lui Camil Petrescu cel puţin discutabile, cum ar fi minimalizarea operei lui Pirandello. Rezerva intelectualistă faţă de presupusa mediocritate a dramelor „umoriste", reacţie notorie în epocă pe plan european, a fost infirmată de timp. Simplitatea aparentă a „melodramelor" autorului italian i-a indus în eroare pe credincioşii substanţialismului sau ai psihologismului sofisticat. Preferinţa (şi la Camil Petrescu) pentru programatismul amplu şi pentru ironismul cerebral al lui Shaw, astăzi într-o mare măsură îmbătrînit, era un alt semn al condiţionării valorice în raport cu prezenţa *explicită* a ideilor în ambianţa declarat intelectuală a operei.

Firesc că asemenea contraziceri din perspectivă contemporană a opţiunilor unor autori dispăruţi ca şi — în general — maniera polemicii deschise pot fi contrarii structurii interioare a unui volum, în alcătuirea căruia prevalează interesul pentru selecţia punctelor de contact maxim dintre scriitorii altor generaţii şi noi. Mircea Mancaş realizează acest program cu deplină competenţă, reuşind bune portretizări ideologice ale unor personalităţi surprinse în relaţiile lor cu teatrul. Remarcabile sînt, astfel, paginile despre activitatea de cronicar teatral a lui Tudor Arghezi, ca şi tentativa de descifrare a principiilor călăuzitoare în activitatea lui George Mihail Zamfirescu.

Vocaţia teoreticianului găseşte un larg cîmp de afirmare în ultimul capitol al cărţii, unde aspecte ale mişcării teatrale contemporane sugerează criticului puncte de vedere limpezi, dezvoltate cu rigurozitate dialectică. Eseul despre *Clasicism şi modernitate la Caragiale* este, în acest sens, un bun exemplu. Observînd cum propensiunea spre nou a marelui dramaturg nu contrazice principiul echilibrului dintre cuvînt şi mijloacele scenice, Mircea Mancaş demonstrează convingător că, *„prin spiritul de sinteză superioară în concepţia şi dozarea valorilor artistice ale literaturii şi teatrului"*, Caragiale *„rămîne un clasic"*. În prelungirea acestor constatări criticul indică elementele moderne din gîndirea estetică caragialeană, respingînd — în baza unei bune argumentaţii — reducerea abuzivă a acestor latenţe la prefigurarea „teatrului absurd".

Ni se pare caracteristică incursiunilor lui Mircea Mancaş în dezbaterea de idei, o accentuată articulare a punctului de vedere personal. Deşi autorul este în mod vizibil la curent cu ultimele apariţii de specialitate, erudiţia face mereu loc explicitării tezelor de bază ale fiecărui articol. Intervenţii cum sînt *Psihologia creaţiei rolului* şi *Creaţie şi accesibilitate în*

arta dramatică captează prin densitate, altele ca — de pildă — *Dimensiuni eroice în drama istorică* se efectuează într-o tonalitate precumpănitor informativă.

Ultima carte a profesorului Mircea Mancaș cuprinde reflecții tulburătoare, care beneficiază în dezvoltarea lor de un sever aparat logic. Ea poartă peceta acelei siguranțe în mînuirea ideilor pe care o conferă numai deplina avizare. Este firesc să așteptăm de la autorul acestui volum incitant (și al altor contribuții teoretice binecunoscute), acele studii de concepție unitară de care estetica noastră teatrală are atîta nevoie.

V. MÎNDRA

EUGEN NEGRICI

Figura spiritului creator

București, Editura Cartea românească, 1979, 185 p.

Cea de-a doua carte a lui Eugen Negrici, ce vine după *Expresivitatea involuntară* (1977) și o completează, fiind la fel de serioasă și de incitantă, își propune să recompună cîteva portrete scriitoricești într-o perspectivă originală ale cărei principii le expune foarte limpede și care produce rezultate demne de luat în seamă.

Foarte încrezător în capacitatea criticii de a intra în relație cu un text și convins fiind că, pentru oricare lector, există o posibilitate specifică de structurare conotativă prin „bombardarea obiectului cu ipoteze subiective", Eugen Negrici se înscrie în seria acelor cercetători moderni ai actului lecturii care supralicitează momentul subiectiv al activității de receptare: „nu interpretăm și nu descoperim necurmat decît ceea ce presupunem, oricare ar fi intenția în care a conceput autorul textul său"; „nu ne putem, totuși iluziona într-atît încît să considerăm că actul critic este mai mult decît o formulare de supoziții"; cititorul „nu se sfiește a se considera părtaș la actul creației"; „esențial în lectura critică nu este să faci cunoscută o structură, ci să realizezi o structurare critică". Acceptînd cu unele rezerve (ce țin de perspectiva obiectivității) o atare înțelegere a actului interpretativ, trebuie să subliniem meritele autorului, care știe să-și „demonstreze" tezele și să nege convingător metodele de investigație ce se pretind riguros științifice doar pentru că analizează opera în imanența ei, adică rupînd-o de factorii ce-i sînt exteriori (dar o determină complex), cu metode care „descarnează textele și le reduc la un schelet abstract, înțepenit într-un statism iremediabil". Remarcăm precizia și concizia cu care Eugen Negrici susține și explică în ce chip „opera nu există în sine, ci în relație cu subiectul", că lectura descoperă valorile și polisemia semnelor, că opera nu cunoaște o unică, înghețată structură, ci structurări succesive izvorîte din impactul a două subiectivități — cea exprimată de text și cea conținută în privirea ce îl contemplă din afară.

Rezervele noastre se concentrează în precizarea că nevoia de autoritate și dorința de obiectivitate în actul critic, dacă sînt, desigur, aspirații permanente ce tind spre absolut fără a-l atinge, nu pot fi totuși considerate doar „iluzii" — cum pare a crede autorul —, ci reprezintă unul dintre cele două momente fundamentale ale pendulării spiritului în acțiunea valorizatoare — cel subiectiv și cel obiectiv. Credem că o anumită „transparență" a criticului, despre care și vorbea T. Maiorescu, este necesară pentru a intra în consonanță cu struc-

tura propusă de scriitor și față de care viziunile lectorilor (criticilor) nu pot fi decît variante ce pot merge, la urma urmei, chiar pînă la anamorfoză. Lectura este, neîndoios, o operație de confruntare și, totuși, nu e decît un „joc secund", astfel încît, tocmai pentru că rolul lectorului începe să fie, pare-se, hipertrofiat, prin teoriile moderne privind sistemele de lectură, nu e rău să mai repetăm că modestia este o calitate de care trebuie să ne amintim mai ales în fața operelor nemuritoare, iradiind de sensuri care ne invită (orgolioase sau umile !) să le receptăm. De asemenea, împărtășim numai pînă la un punct delimitarea lui Eugen Negrici de mentalitatea romantică referitoare la „așazisa sinceritate a trăirilor artistului", ca și rezervele pe care le face cu privire la „emoția inspiratoare ca unică legitimare a calității artistice". Autorul are toate îndreptățirile să vorbească despre luciditatea actului de creație și despre faptul că „acolo unde se realizează o formă se efectuează o operație conștientă", dar entuziasmul creator este un factor ce nu poate fi ignorat, după cum nu poate fi ignorată nici emoția producătoare de opere, ca, de altfel, nici ingenuitatea artistului care este reală în punctul de pornire, chiar dacă se interferează cu eforturi de evitare a prohibițiilor de tot felul și, mai ales, estetice ori cu exigențele pe care le impune „sistemul de așteptări al unui anume consumator".

În ceea ce privește portretele de scriitori pe care le oferă : Antim Ivireanu, I. Heliade Rădulescu, Nichita Stănescu, I. Budai-Deleanu, Urmuz, Marin Sorescu, cronicarul Radu Greceanu, sînt mereu interesante, mereu originale, ocolind stereotipiile, chiar dacă sînt și controversabile. Găsim nedrept articolul despre Nichita Stănescu. Remarcabilă e fraza suplă, precisă, stilul tranșant, concis și elegant.

ADRIANA ILIESCU

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Teatrul. Istorie și actualitate

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979, 304 p.

Cartea cu acest titlu își propune să spună mai mult decît sugerează titlul și, cum se întîmplă uneori, „reușește" să spună mai puțin.

Trebuie să se observe, totuși, că autorul este un bun cunoscător al dramaturgiei românești ; informația sa este cuprinzătoare (deși i se poate reproșa faptul că nu depășește perimetrul literaturii naționale), iar analizele rezervate dramaturgilor selectați relevă o anumită prospețime a lecturilor. Se remarcă, de asemenea, sagacitatea cu care criticul se apleacă asupra unor dramaturgi precum Caragiale, Delavrancea, N. Iorga, G. Călinescu, iar din stricta contemporaneitate, asupra lui Dumitru Radu Popescu, Ion Băieșu, Marin Sorescu, Paul Anghel, Paul Everac, Aurel Baranga.

În ansamblu însă, cartea este inconsistentă. Observațiile și, în general, comentariile critice — cu excepțiile menționate — nu se ridică deasupra mediocrității. Procedarea de regulă este aceasta : criticul povestește fluent subiectul pieselor, caracterizează personajele cele mai importante, stabilind uneori distincții personale în privința relațiilor dintre ele, și încheie apoi cu o judecată care se referă mai cu seamă la valoarea mesajului.

Redusă la atît, este normal ca o asemenea critică să împingă analiza în planul doi, înlocuind-o cu descrierea. Opiniile critice sînt rare în această

carte (manifestate, totuși, față de Ștefan Berciu, Ion Coja, Mihai Neagu Basarab, Ionel Hristea, Gheorghe Vlad), delimitările la fel ; în compensație, criticul încearcă să încadreze creația fiecărui dramaturg, sub o formulă comodă, pozitivă sau cel puțin neutră. Astfel teatrul lui Nicolae Iorga este o tribună de rostire a sentimentelor naționale, cel al lui Emil Isac se desfășoară sub pecetea simbolismului, piesele lui Victor Papilian învederează frecvența metaforei istorice și fantastice, G. Călinescu scrie un teatru istoric parodic, la Miron Radu Paraschivescu teatrul este o diviziune a liricii, Horia Lovinescu este dramaturgul crizelor de evaluare umană, Ion Băieșu meditează în comediile sale asupra condiției sociale a puterii, Marin Sorescu, prin piesele sale despre Vlad Țepeș, oferă o viziune parabolică asupra istoriei, Mircea Radu Iacoban tratează îndeobște semnificația faptului banal, Paul Anghel analizează angajarea istorică a personalităților etc. Cînd formula sintetizatoare pare greu de găsit, autorul alege calea expunerii didactice : *Un întemeietor al teatrului românesc (Gheorghe Asachi), Comedii și vodeviluri (Costache Negruzzi), Teatrul ideilor iluministe (Timotei Cipariu)* sau oferă pur și simplu în titlu ideea pe care înțelege s-o urmărească : *Între putere și aberație (Despot Vodă), Drama ascensiunii orgolioase (Răzvan și Vidra)* etc.

Comentariile se succed astfel cuminți, cu firave inițiative analitice, uneori hazardate, cum este, de exemplu, cea prilejuită de piesa lui Vasile Alecsandri, *Despot Vodă*, în care criticul îl consideră pe Despot doar o unealtă, un pion manevrat cu dibăcie de Moțoc în lupta sa pentru putere.

Concluziile sînt în mod obișnuit didactice sau chiar școlărești, e drept, așternute cu acuratețea unui condeier cu experiență : „Piesa lui Al. Davila impune un personaj complex — Vlaicu Vodă — ce știe a se afirma în istorie prin tactica alunecos-ingenioasă a unei ambiguități poziționale adoptată lucid și elastic la condițiile politice date, ale unei periculoase imixtiuni din afară, dovedind astfel a-și putea sluji cu devoțiune țara și neamul, aidoma tuturor Basarabilor pe tronul Munteniei" ; „Astfel teatrul lui Victor Eftmiu își îmbogățește paleta dezbaterilor dramatice cu accente grave ale unei angajări patriotice scriitoricești programatic declarată" ; „Romantică în esență, dramaturgia lui Horia Lovinescu ne apare, judecată astfel, ca un act simptomatic al conștiinței de sine a omului societății noastre noi, socialiste, în demers continuu pentru o imperativă, necesară autodepășire" ; „Astfel teatrul lui Marin Sorescu se impune ca o manifestare originală în peisajul dramaturgiei noastre actuale" etc.

Criticului i se întîmplă uneori să supraliciteze meritele unor dramaturgi pînă într-un punct în care cu greu poate fi urmat fără rezerve. Dacă stăruința depusă în descrierea unor piese patriotice ocazionate de războiul pentru independență din 1877 este ușor de înțeles (autorul recunoaște „mijloacele lor artistice relativ modeste"), a vorbi în schimb de „calitatea excepțională a pieselor lui Gheorghe Asachi", cu toate precauțiile luate imediat de critic, care, de fapt, anulează aprecierea (construcția dramatică adesea naivă, cu rezolvări scenice puerile) este o exagerare sau o formulare improprie, întrucît ceea ce apreciază criticul în ele este „orientarea ideologică".

Tot astfel, elogiile aduse teatrului lui Slavici pentru „aerul său de modernitate, nu numai în abordarea problematicii, dar și în construcția dramatică însăși" sînt greu de acceptat, fiindcă i se concede, în propoziția următoare doar „un netăgăduit interes documentar". În fond dacă acestea îi sînt calitățile, de ce interesul său ar fi doar documentar ?

De asemenea, aprecierea că „dramaturgia macedonskiană", alcătuită, cum se știe, mai ales din prelucrări și adaptări ale unor insignifiante modele franțuzești, ar face trecerea în dramaturgia românească „de la prelucrările și *localizările de serviciu* la interpretările artistice autohtone a motivelor consacrate din marile circuite tematice ale literaturii lumii" este forțată. De altfel, criticul însuși observase mai înainte că piesele lui Macedonski au fost jucate într-un moment cînd teatrul românesc număra de-acum cîteva notabile biruințe ; or, față de acestea, *Uncheșul Sărăcie* sau *Iadeș* nu puteau în nici un caz să semnifice un progres.

Generos ni se pare criticul și față de piesele lui Mircea Radu Iacoban, *Fără cascadori* și *Sîmbătă la Veritas*. Cel puțin replicile selectate din prima și pe care Constantin Cubleșan le comentează cu gravitate sînt o mostră de artificialitate și convenționalism dramatic. Exemplele ar putea continua, întrucît citindu-l pe criticul clujean s-ar zice că majoritatea pieselor cercetate sînt, dacă nu capodopere, în orice caz, exemplare.

De fapt acest gen de critică, lipsită, nu întru totul, dar în cea mai mare parte, de spirit polemic, era prefigurat încă din *Argumentul în actualitate* care deschidea volumul. Dincolo de curioasa și puerila judecată că o trăsătură caracterologică a etosului românesc ar fi „înclinația spre comunicarea dialogată, spre *conversație* ca schimb de opinii, de impresii, de cunoștințe și emoții", este principial greșită teza potrivit căreia literatura dramatică n-ar fi suferit, în aceeași măsură cu proza, poezia sau critica literară, consecințele proletcultismului din perioada imediat următoare celui de-al doilea război mondial, faptul datorîndu-se contactului nemijlocit, inhibitor, cu publicul.

Este adevărat că publicul din sălile de spectacol a suplinit, prin indiferență, lipsa de rigoare a unei critici care în împrejurările date nu putea fi altceva decît ceea ce era, dar reacția nu a fost totuși în măsură să descurajeze proliferarea a numeroase contrafaceri după rețete tematice. În fond, același public întîlnea și în librării o bogată literatură de toate genurile despre care, tot așa, „nici nu voia să creadă că i-ar aparține" și totuși lucrul acesta n-a împiedicat să se scrie și mai ales să se publice o „remarcabilă" literatură proletcultistă.

Dar dacă un asemenea punct de vedere care privilegiază evoluția teatrului românesc îl conduce pe critic la o atitudine nu egală, ci egalizatoare față de dramaturgii abordați, trebuie semnalat și faptul că, în mod paradoxal, el evită să se apropie de exemple mult mai pertinente decît multe dintre cele analizate. Mihail Sorbul, Camil Petrescu, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, Lucian Blaga (acesta apare, totuși, în cronicile dramatice) ș.a. nu figurează printre autorii de care se ocupă criticul ; Alecsandri îl interesează doar prin *Despot Vodă*, iar Caragiale numai prin *Conu Leonida față cu reacțiunea*.

Firește, *Teatrul. Istorie și actualitate* nu este o istorie a teatrului ro-

mânesc și, deci, nu i se poate cere autorului să abordeze pe toți dramaturgii care și-ar avea loc într-o asemenea istorie. Dar observația că unele texte sînt mai utile discuției critice decît altele, în marginile subiectului ales de autor, se poate face.

MIRCEA GHEORGHE

NOTE

Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea

Text stabilit și indice de GHEORGHE CHIVU, MAGDALENA GEORGESCU, MAGDALENA IONIȚĂ, ALEXANDRU MAREȘ și ALEXANDRA ROMAN-MORARU. Introducere de ALEXANDRU MAREȘ

București, Editura Academiei R. S. România, 1979, 500 p.

Primele atestări în scris ale limbii române au fost adunate de G. Mihăilă în *Dicționar al limbii române vechi (sfîrșitul sec. X — începutul sec. XVI).* Acest volum cuprinde peste 600 de cuvinte românești (din documente slavone și latine medievale), anterioare primului text redactat integral în limba română, *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung* (1521). Considerăm o continuare firească a muncii cercetătorilor noștri volumul de curînd apărut la Editura Academiei, *Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea.* Lucrarea, alcătuită în sectorul de gramatică și limbă literară al Institutului de lingvistică din București, cuprinde 120 de texte românești neliterare, datate sau databile în perioada 1 ianuarie 1501 — 31 decembrie 1600. Părțile principale ale ediției sînt : *Introducere* (p. 13—82), *Textele* (p. 91—212), *Indice de cuvinte* (p. 213—296), *Indice de persoane* (p. 296—310), *Anexe* (p. 311—500).

Introducerea cuprinde un studiu filologic și o descriere a grafiei. Autorul ei, Al. Mareș, precizează cum s-a făcut inventarierea documentelor și cum s-a verificat autenticitatea lor. Datările se întemeiază pe argumente de critică internă (nume de persoane, evenimente istorice). În ce privește localizarea, textele au fost scrise pe teritoriul României, iar unele în afara lui, dar de vorbitori ai dacoromânei ; 60 de documente au fost scrise de munteni, 55 de moldoveni și foarte puține (5) de transilvăneni.

Documentele și însemnările românești editate au un conținut foarte variat : acte cu caracter juridico-administrativ și diplomatic (zapise de vînzare, de cumpărare, de schimb, de danie, de hotărnicie, de împărțire, de întărire, scrisori de la înalte autorități) și acte particulare (scrisori, un itinerar de călătorie, un inventar de bunuri materiale, o socoteală de sume primite, două tabele cronologice de tip bizantin). Emitenții acestor documente sînt mici proprietari de la sate, fețe bisericești, mari boieri, dregători de orașe și domnitorii Mihai Viteazul, Petru Șchiopul, Ieremia Movilă. Scribii textelor nu coincideau întotdeauna cu persoana de la care emană documentul. Cele ale domnitorilor (unele cu iscălituri autografe) erau alcătuite de scribi aparținînd, probabil, cancelariei domnești, celelalte de logofeți ai marilor boieri, iar în mediul sătesc de dieci, dascăli și preoți. Aceasta ilustrează procesul pătrunderii scrisului românesc în cele mai diverse sectoare ale vieții sociale.

Al. Mareș se ocupă pe larg de formularul documentelor — care nu a stat pînă în prezent în atenția specialiștilor (cu o singură excepție : Al. Rosetti) — descriind detailat cele trei părți constitutive ale oricărui document : protocolul inițial, contextul, protocolul final. Ultima parte a introducerii interesează deopotrivă pe filologi și pe lingviști. Ea are ca obiect descrierea amănunțită a grafiei textelor originale românești din epoca veche (p. 50—82). Interpretarea slovelor chirilice se face ținîndu-se seama de datele dialectologiei românești, de legătura cu limba slavă, de pronunțarea în limba literară contemporană.

Cea mai mare parte a volumului cuprinde textele documentelor și însemnărilor publicate după următorul plan : numărul de ordine, titlul (stabilit de editori în funcție de conținutul documentului), localitatea și data, scurt rezumat (ce cuprinde numele persoanei de la care emană și obiectul documentului), textul propriu-zis, rubrica cu date diplomatice. Textul propriu-zis este redat, în majoritatea documentelor, în transcriere fonetică interpretativă. În cele aparținînd lui Petru Șchiopul, textul este redat în transliterație. O addenda la texte cuprinde două documente din sec. al XVI-lea publicate, după încheierea lucrărilor de elaborare ale actualei ediții, în vol. XI din *Documenta Romaniae historica*. B. *Țara Românească*, București, 1975, documente despre care autorii nu au avut cunoștință în momentul întocmirii lucrării.

Indicele de cuvinte și indicele de persoane facilitează consultarea lucrării. Indicele de persoane folosește și istoricilor interesați de secolul al XVI-lea, întrucît se consemnează și localitatea sau județul de unde este originară persoana, rangul sau apartenența socială, persoanele de care este legată printr-un anumit grad de rudenie.

Anexele redau facsimilele documentelor în ordinea în care se succed în corpul ediției (Anexe I), apoi reproducerile filigranelor de pe hîrtia textelor (Anexe II) și cîteva mostre de scriere semiuncială și semicursivă.

După cum am arătat mai sus, lucrarea *Documente și însemnări românești din secolul al XVI-lea* (apărută într-un tiraj de 1 100 exemplare) depășește interesul strict lingvistic. Ea se adresează, în afară de specialiști, profesorilor, studenților și tuturor celor interesați de istoria culturii vechi românești. Considerăm că acest volum este doar începutul publicării, în ediții critice, a documentelor românești din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Desigur, toate vor contribui la o mai bună cunoaștere a istoriei limbii române, a diferitelor ei etape de dezvoltare, la o mai bună informare generală privind cultura românească.

LUMINIȚA GRAURE

TEODOR T. BURADA

Opere, vol. I—III

Ediție de VIOREL COSMA

București, Editura muzicală, 1974—1978, 320 p. + 256 p. + 264 p.

Habent sua fata libelli (cărțile își au destinul lor) spunea Terentianus Maurus cu milenii în urmă, într-un al său *Carmen heroicum*. Soarta lor este uneori de minune, căci renasc și odată cu ele reînvie și autorii lor uitați.

Teodor T. Burada este unul dintre aceștia. Prezent multă vreme în cîmpul cercetării și al literelor (a trăit între 1839—1923), valorificator al bocetului popular neluat în seamă de Alecsandri, descoperitorul *Cîntecului cununii* în ceremonialul legat de seceriș

și al *Cîntecului bradului* în legătură cu ceremonialul străvechi al morții unui tînăr, specific strămoșilor noștri, prețuit pentru aportul său științific de Iorga, Pârvan sau Bogrea, Burada a intrat după primul război mondial într-o umbră care l-a acoperit aproape trei decenii.

Și iată că, după ultimul război, cercetările atrag tot mai intens atenția asupra meritelor lui, iar în deceniul ultim încep să i se republice lucrările, cu multe adaose inedite. Astfel a apărut *Istoria teatrului în Moldova* (1975), cu partea a III-a necunoscută (stagiunile 1879—1896), iar muzicologul Viorel Cosma, care a publicat o monografie *Teodor Burada* (1966), în seria „Vieți în imagini" în domeniul muzicii, și s-a preocupat insistent de activitatea lui Burada, a început, în Editura muzicală, o serie de *Opere*, din care au apărut pînă acum trei volume (1974, 1975 și 1978), pentru că Burada nu a fost numai etnolog, folclorist, istoric al teatrului, ci și un excelent muzicolog, cu studii la Conservatorul de muzică din Paris. El este unul dintre cei dintîi și cei mai competenți valorificatori ai elementelor de cultură și muzică populară românească.

Înțelegînd perfect valoarea în sine a muzicii populare, în culegeri nu și-a permis înnobilări orchestrative și de armonizare, cum au procedat în epocă un D. Vulpian, J. A. Wachmann sau Carol Miculi, ci a păstrat întocmai esențele melodice populare, înregistrîndu-le exact pe un singur portativ. Burada a susținut și a practicat, înainte de G. Breazul și C. Brăiloiu, păstrarea autenticității folclorului muzical, inclusiv a textelor, studiile și culegerile sale fiind fundamentale în domeniul culturii și creației populare.

Articolele și lucrările lui Burada au rămas însă împrăștiate prin periodicele timpului, unele în manuscris (mai ales înregistrările melodice pe portativ) din cauza greutăților tehnice de editare. De aceea, este un merit deosebit al lui Viorel Cosma de a le fi adunat pe toate (muzicale și literare) și a fi stăruit să le introducă în circuit științific, cu interesante studii introductive.

Seria de *Opere*, fiind publicată în tiraje restrînse de cca 500 de exemplare (există și volume în pregătire), atrage atenția asupra existenței și importanței lor, ca act de cultură contemporană. Primul volum este consacrat cercetărilor de istoriografie muzicală ale lui Burada, privind vechi instituții muzicale românești, istoria unor dansuri și instrumentele muzicale legate de ele, istoria presei muzicale etc. Al doilea volum conține schițe biografice și note despre creatori muzicali, muzicologi și artiști, străini și români : Jean-Jacques Rousseau, Bernard Bomberg, Lucreția Aguiari, Elena Asachi, D. Cantemir, Al. Flechtenmacher, Gavril Muzicescu, George Enescu ș.a. ; de asemenea, articole și cronici muzicale, precum și un dicționar de terminologie muzicală, altul de instrumente muzicale, articole privind evoluția istorică detaliată a unor instrumente (arcușul de vioară, violina), cu exemplificări de obiecte autentice (în schițe), cunoscute direct (unele cu vechime foarte mare) sau achiziționate de Burada și lăsate în tezaurul țării.

În fine, în ultimul volum, al III-lea, se publică studii și materiale de o importanță deosebită privind datini ale poporului român (excelent descrise, uneori studiate comparat) la nuntă, înmormîntare, naștere, însoțite de texte literare și de note muzicale în cazul cîntecelor, unele scoase din manuscrisele păstrate de familie. De asemenea, volumul conține obiceiuri

și practici de peste an, precum *Plugușorul*, *Drăgaica*, ceremonialul *Cununii*, ritualul *Caloianului* în timp de secetă, culegeri de melodii de dansuri populare la dacoromâni și aromâni. De altfel, cercetările la aromâni sînt prezente pentru toate datinile posibile și aduc materiale de mare însemnătate pentru ce este comunitate și continuitate de viață și cultură românească. E de ajuns un singur exemplu : într-un cîntec de nuntă aromânesc, publicat de Burada, apare cuvîntul *perdică* „potîrniche" (de negăsit în *Dicționarul dialectului aromân* al lui T. Papahagi), cu descendență clară din lat. *perdix*, *-cis* (descendență mai limpede decît a fr. *perdrix*). Totuși, la dacoromâni n-a circulat și nu circulă decît *potîrniche* (termen de substrat, împotriva etimologiilor date), inexistent însă la aromâni. Deci, fiecare zonă cu continuitatea ei străveche, de o parte și de alta.

Se poate conchide că opera lui Burada este de o vie actualitate, iar prin aceasta meritul editorului Cosma crește considerabil.

I. C. CHIȚIMIA

REXHEP ISMAJLI

Antologji e poezisë rumune të shekullit XX
(Antologia poeziei românești din secolul al XX-lea)

Prishtinë, „Rilindja", 1979, 208 p.

După ce a publicat, în 1976, un volum de poezii de Mihai Eminescu traduse în albaneză [1], Rexhep Ismajli a tipărit, în 1979, la editura „Rilindja" din Prishtinë (Regiunea Autonomă Kosovo — Iugoslavia), în excelente condiții grafice, o *Antologie a poeziei românești din secolul al XX-lea*. Au fost incluși în antologie 16 poeți cu registre lirice diferite, aparținînd mai multor generații, de la Tudor Arghezi și Lucian Blaga pînă la Nichita Stănescu și Marin Sorescu. Traducătorul s-a oprit asupra următorilor poeți, din creația cărora a reținut un număr inegal de poezii : Lucian Blaga (16 poezii), Marin Sorescu (14), Tudor Arghezi (11), Nichita Stănescu (11), G. Bacovia (10), M. Beniuc (9), Miron Radu Paraschivescu (8), Eugen Jebeleanu (6), Adrian Păunescu (6), Zaharia Stancu (5), Nina Cassian (5), N. Labiș (5), Ana Blandiana (5), Ion Barbu (4), Alexandru Philippide (4), Veronica Porumbacu (3). La fiecare poet se menționează principalele volume de versuri tipărite (titlurile volumelor sînt date în română și albaneză). Considerăm că, pentru o mai bună orientare a cititorului, avînd în vedere intervalul mare de timp în care au apărut poeziile, ar fi fost util să se precizeze, la fiecare poezie, anul de apariție. Volumul cuprinde și o documentată *Prefață*, semnată de traducător, în care, după o succintă prezentare a evoluției poeziei românești în secolele anterioare, se stabilesc direcțiile ei de dezvoltare în secolul al XX-lea.

Se știe că alcătuirea unei antologii presupune o selecție, care este — în mod normal — subiectivă. În alegerea poeziilor pentru antologia de față, Rexhep Ismajli pare să se fi orientat, însă, în prea mare măsură, după unele culegeri similare anterioare, în special după *Mică antologie de poezie română*, ediție bilingvă româno-franceză, sub îngrijirea lui V. Rusu (nu Russu,

[1] Mihai Eminescu, *Ylli i dritës* [= Luceafărul], Prishtinë, 1976 (volumul a fost prezentat de Nicolae Saramandu în *Limbă și literatură*, II, 1978, p. 313).

cum apare la R. Ismajli). Astfel, la Ana Blandiana sînt reținute aceleași poezii, iar la Nichita Stănescu apare o poezie în plus. Se constată că autorul traducerii albaneze s-a lăsat influențat adesea de versiunea franceză, îndepărtîndu-se, uneori destul de mult, de originalul românesc.

Ar fi fost de dorit ca autorul să dovedească mai multă grijă pentru redarea exactă a numelor (de exemplu, se scrie Blagă, Zaharie, în loc de Blaga, Zaharia), ca și a unor litere (*ă* și *ț* apar frecvent ca *a* și *t*).

În ciuda unor asemenea scăpări, antologia întocmită de Rexhep Ismajli aduce o contribuție meritorie la cunoașterea poeziei românești de către cititorii de limbă albaneză. Pentru efortul depus în alcătuirea ei, autorul merită recunoștința noastră.

FLORIN LAZĂR IONILĂ

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918“ sub cd. nr. 1017.

Taxele poştale achitate conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/4294/1979.

BIBLIOTECA „ASTRA“
SIBIU

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Cărțile și revistele propuse pentru schimb și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 70738.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F.**, 1978, p. 271.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.

47345

* * *
1980

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

SOCIETATEA DE ŞTIINŢE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL. 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXVI, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Mica enciclopedie a limbii române, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Recenzii, Note**, urmărindu-se în special modernizarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. este publicată în **Buletinul S.S.F.**

I 7545

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

-- ULU 2014

Limbă şi literatură

2022

BIBLIOTECA "ASTRA"
SIBIU

BUCUREȘTI — 1980

30119

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg. Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg. Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara)

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **BORIS CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. III, 1980

Sumar

Limbă și stil

G. I. TOHĂNEANU — Rune și Runa în poezia lui Blaga 371
AL. DIACONU — Contribuții la descrierea propoziției circumstanțiale opoziționale 377

Discuții

D. CRAȘOVEANU — În legătură cu circumstanțialul modal comparativ 380

Limba română de azi

CONSTANTIN DOMINTE — Discordanțe între scrierea și rostirea românească (omografe eterofone și eterografe omofone) . . . 388

Mica enciclopedie a limbii române

ELENA TOMA — Sufix verbal 401

Teorie, critică, istorie literară

CONSTANTIN CIOPRAGA — Reflecții despre Mihail Sadoveanu . . 408
MIRCEA ANGHELESCU — Heliade, prozator 414
AL. TUDORICĂ — Teoria literară a lui Mihail Dragomirescu (II) . . 423

Discuții

EUGEN TODORAN — Ultimul polemist maiorescian 432
PAUL CORNEA — Pe marginea unei ediții a scrierilor lui Dimitrie Ralet 441

Analize de text

PETRU URSACHE — V. Alecsandri: *Steluța* 446
ION ROTARU — Ioan Alexandru: *Graiul* 453

Folclor

I. C. CHIȚIMIA — Cultura populară în concepția lui B. P. Hasdeu . 456

Texte și documente

OCTAVIAN GHIBU — Onisifor Ghibu despre Șt. O. Iosif . . . 461

Didactica modernă

MONICA LAZĂR — Identificarea, descrierea și evaluarea elementelor de detaliu artistic în textul literar 468
AUREL SCOROBETE — Gramatica în manualele școlare. Cîteva observații asupra morfologiei 478
DOMNIȚA ALEXANDRU — Analiza unor erori frecvente de sintaxă și de lexic în învățarea limbii române de către vorbitori cu altă limbă maternă 484

Perfecționare, doctorate, grade didactice

ION VASILE ȘERBAN — Perfecționarea profesorilor din învățămîntul liceal și de cultură generală 489

Din istoria învățămîntului limbii și literaturii române

GRAZIELLA ȘTEFAN, GEORGETA APOSTOL — Al. Odobescu, director la Școala normală superioară din București 492

Cronică

ARITON VRACIU — Petru Caraman — *in memoriam* 500

Recenzii

CORNEL SĂTEANU, *Timp și temporalitate în limba română contemporană* (Cristina Călărașu); *Epopei naționale*. Ediție îngrijită, prefață și note de TEODOR VÂRGOLICI (Nicolae Mecu); LIVIU LEONTE, *Constantin Negruzzi* (Al. Săndulescu); *Discursuri de recepție la Academia Română*. Ediție îngrijită de OCTAV PĂUN și ANTOANETA TĂNĂSESCU. Prefață de OCTAV PĂUN. Documentar de ANTOANETA TĂNĂSESCU (I. Hangiu); DUMITRU TIUTIUCA, *Eseul. Personalitatea unui gen* (D. Micu); *Revista de istorie și teorie literară*, Tom. 29 nr. 1, ianuarie — martie 1980 (Ion Vasile Șerban). 505

Note

G. T. NICULESCU-VARONE, ELENA COSTACHE GĂINARIU-VARONE, *Dicționarul jocurilor populare românești* (A. Gh. Olteanu); *Școala Mehedințului*, vol. 4—5, 1979 (A. Gh. O.) 524

Contents

Language and Style

G. I. TOHĂNEANU — Runes and Runa in L. Blaga's Poetry . . . 371
AL. DIACONU — Attempt at a Description of the Oppositional Sentence 377

Discussions

D. CRAȘOVEANU — On the Adverbial of Comparison 380

Romanian Language Today

CONSTANTIN DOMINTE — Discordances between the Romanian Spelling and Pronunciation (Heterophone Homographs and Homophone Heterographs) 388

The Concise Encyclopaedia of Romanian Language

ELENA TOMA — Verbal Suffix 401

Literary Theory, Criticism, History of Literature

CONSTANTIN CIOPRAGA — Some Reflexions on M. Sadoveanu . . 408
MIRCEA ANGHELESCU — Heliade as a Prose Writer 414
AL. TUDORICĂ — Mihail Dragomirescu's Literary Theory (II) . . 423

Discussions

EUGEN TODORAN — The Last Maiorescian Polemist 432
PAUL CORNEA — Marginalia to an Edition of D. Ralet's Writings . 441

Text Analyses

PETRU URSACHE — V. Alecsandri : *Steluța* 446
ION ROTARU — Ioan Alexandru : *Graiul* 453

Folklore

I. C. CHIȚIMIA — Popular Culture in B. P. Hasdeu's View . . . 456

Texts and Documents

OCTAVIAN GHIBU — Onisifor Ghibu about Șt. O. Iosif 461

Modern Teaching

MONICA LAZĂR — Identification, Description and Evaluation of Artistic Details within the Literary Text 468
AUREL SCOROBETE — The Grammar in the Textbooks. Remarks on the Morphology 478
DOMNIȚA ALEXANDRU — An Analysis of Some Frequent Syntactic and Lexical Errors in the Learning of Romanian as a Second Language 484

Refresher Courses, Doctor's Titles, Didactic Degrees

ION VASILE ȘERBAN — Refresher Courses for the Teachers Working in High Schools and Gymnasia 489

From the History of the Teaching of Romanian Language and Literature

GRAZIELLA ȘTEFAN, GEORGETA APOSTOL — Al. Odobescu, as a Headmaster of the Normal Superior School in Bucharest . . . 492

Chronicle

ARITON VRACIU — Petru Caraman — *in Memoriam* 500

Reviews

CORNEL SĂTEANU, *Timp și temporalitate în limba română contemporană (Time and Temporal Relations in Present-Day Romanian)* — Cristina Călărașu ; *Epopei naționale (National Epopees.* Edition, Foreword and Notes by TEODOR VÂRGOLICI) — Nicolae Mecu ; LIVIU LEONTE, *Constantin Negruzzi* — Al. Săndulescu ; *Discursuri de recepție la Academia Română (Addresses of Reception into the Romanian Academy.* Edited by OCTAV PĂUN and ANTOANETA TĂNĂSESCU. Foreword by OCTAV PĂUN. Notes by ANTOANETA TĂNĂSESCU) — I. Hangiu ; DUMITRU TIUTIUCA, *Eseul. Personalitatea unui gen (The Essay. The Personality of a Genre)* — D. Micu ; *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 29, nr. 1, ianuarie — martie 1980 *(Journal of Literary History and Theory*, Vol. 29, nr. 1, January — March 1980) — Ion Vasile Șerban 505

Notes

G. T. NICULESCU-VARONE, ELENA COSTACHE GĂINARIU-VARONE, *Dicționarul jocurilor populare românești (The Dictionary of the Romanian Folk Danses)* — A. Gh. Olteanu ; *Școala Mehedințului*, vol. 4—5, 1979 *(The School in Mehedinți*, vol. 4—5, 1979) — A. Gh. O. 524

Sommaire

Langue et style

G. I. TOHĂNEANU — Runes et Runa dans la poésie de Blaga . . . 371
AL. DIACONU — Contributions à la description de la proposition circonstancielle oppositionnelle 377

Discussions

D. CRAȘOVEANU — À propos du circonstanciel modal comparatif . . 380

La langue roumaine d'aujourd'hui

CONSTANTIN DOMINTE — Discordances entre l'écriture et la prononciation roumaines (homographes hétérophones et hétérographes homophones) 388

Petite encyclopédie de la langue roumaine

ELENA TOMA — Suffixe verbal 401

Théorie, critique, histoire littéraires

CONSTANTIN CIOPRAGA — Réflexions sur Mihail Sadoveanu . . 408
MIRCEA ANGHELESCU — Heliade, prosateur 414
AL. TUDORICĂ — La théorie littéraire de Mihail Dragomirescu (II) . 423

Discussions

EUGEN TODORAN — Le dernier polémiste maiorescien 432
PAUL CORNEA — À propos d'une édition des écrits de Dimitrie Ralet 441

Commentaires de textes

PETRE URSACHE — V. Alecsandri : *Steluța* 446
ION ROTARU — Ioan Alexandru : *Graiul* 453

Folklore

I. C. CHIȚIMIA — La culture populaire selon la conception de B. P. Hasdeu 456

Textes et documents

OCTAVIAN GHIBU — Onisifor Ghibu sur Șt. O. Iosif 461

Pédagogie moderne

MONICA LAZĂR — L'identification, la description et l'évaluation des éléments de détail artistique dans le texte littéraire 468
AUREL SCOROBETE — La grammaire dans les manuels scolaires. Quelques observations sur la morphologie 478
DOMNIȚA ALEXANDRU — L'analyse d'une erreur fréquente de syntaxe et de lexique dans l'apprentissage de la langue roumaine par les locuteurs ayant une langue maternelle différente 484

Perfectionnement, doctorats, grades de l'enseignement

ION VASILE ȘERBAN — Le perfectionnement des professeurs de l'enseignement secondaire et de culture générale 489

L'histoire de l'enseignement de la langue et de la littérature roumaines

GRAZIELLA ȘTEFAN, GEORGETA APOSTOL — Al. Odobescu, directeur de l'École normale supérieure de Bucarest 492

Chronique

ARITON VRACIU — Petru Caraman — *in memoriam* 500

Comptes-rendus

CORNEL SĂTEANU, *Timp și temporalitate în limba română contemporană (Temps et temporalité dans la langue roumaine contemporaine)* — Cristina Călărașu ; *Epopei naționale (Epopées nationales.* Présentation d'édition, préface et notes par TEODOR VÂRGOLICI) — Nicolae Mecu ; LIVIU LEONTE, *Constantin Negruzzi* — Al. Săndulescu ; *Discursuri de recepție la Academia Română (Discours de réception à l'Académie Roumaine.* Édition présentée par OCTAV PĂUN et ANTOANETA TĂNĂSESCU. Préface de OCTAV PĂUN. Documentaire par ANTOANETA TĂNĂSESCU — I. Hangiu ; DUMITRU TIUTIUCA, *Eseul. Personalitatea unui gen (L'essai. La personnalité d'un genre)* D. Micu ; *Revista de istorie și teorie literară*, tom. 29, nr. 1, ianuarie — martie 1980 (*La revue d'histoire et de théorie littéraires*, tome 29, no. 1, janvier — mars 1980) — Ion Vasile Șerban 505

Notes

G. T. NICULESCU-VARONE, ELENA COSTACHE GĂINARIU-VARONE, *Dicționarul jocurilor populare românești (Le dictionnaire des danses populaires roumaines)* — A. Gh. Olteanu ; *Școala Mehedințului*, vol. 4—5, 1979 (*L'école de Mehedinți*, tomes 4—5, 1979) — A. Gh. O. 524

Содержание

Язык и стиль

Г.И. ТОХЭНЯНУ — Руны и Руна в поэзии Л. Блага 371
АЛ. ДЬЯКОНУ — Некоторые выводы в связи с описанием обстоятельственного придаточного предложения оппозиции 377

Дискуссии

Д. КРАШОВЯНУ — В связи с сравнительным обстотельством образа действия 380

Современный румынский язык

КОНСТАНТИН ДОМИНТЕ — Несоответствия между румынским письмом и румынским произношением 388

Малая энциклопедия румынского языка

ЕЛЕНА ТОМА — Глагольный суффикс 401

Теория, критика, история литературы

КОНСТАНТИН ЧОПРАГА — Размышления о творчестве М. Садовяну .. 408
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ — И. Хелиаде Рэдулеску — прозаик 414
АЛ. ТУДОРИКЭ — Литературная теория М. Драгомиреску (II) 423

Дискуссии

ЭУДЖЕН ТОДОРАН — Последний полемист школы Т. Майореску 432
ПАУЛ КОРНЯ — Заметки о последнем издании сочинений Димитрие Ралета 441

Разбор текстов

ПЕТРУ УРСАКЕ — В. Александри: *Steluţa* (Звездочка) 446
ИОН РОТАРУ — Иоан Александру: *Graiul (Язык)* 453

Фольклор

И. К. КИЦИМИЯ — Народная культура в концепции Б. П. Хашдеу 456

Тексты и документы

ОКТАВИЯН ГИБУ — Онисифор Гибу о Шт. О. Иосифе 461

Современная дидактика

МОНИКА ЛАЗЭР — Идентификация, описание и оценка моментов литературного деталя в литературном тексте 468
АУРЕЛ СКОРОБЕТЕ — Грамматика в школьных учебниках. Несколько замечаний о морфологии 478
ДОМНИЦА АЛЕКСАНДРУ — Анализ некоторых частых синтаксических и лексических ошибок у иностранцев, изучающих румынский язык 484

Усовершенствование, докторантура, дидатические степени

ИОН ВАСИЛЕ ШЕРБАН — Усовершенствование преподавателей среднего и обще-культурного образования 489

История преподавания румынского языка и литературы

ГРАЦИЕЛЛА ШТЕФАН, ДЖОРДЖЕТА АПОСТОЛ — Ал. Одобеску — директор Высшей педагогической школы в Бухаресте 492

Хроника

АРИТОН ВРАЧУ — В память Петру Карамана 500

Рецензии

КОРНЕЛ СЭТЯНУ, *Timp şi temporalitate în limba română contemporană (Категория времени в современном румынском языке)* — Кристина Кэлэрашу; *Epopei naţionale (Национальные эпопеи.* Издание, предисловие и примечания ТЕОДОРА ВЫРГОЛИЧА) — Николае Меку; ЛИВИУ ЛЕОНТЕ, *Constantin Negruzzi (Константин Негруци)* — Ал. Сэндулезску; *Discursuri de recepţie la Academia Română (Речи на прием в Румынскую Академию.* Издание подготовленное ОКТАВОМ ПЭУНОМ и АНТОАНЕТОЙ ТЭНЭСЕСКУ. Предисловие ОКТАВА ПЭУНА. Хронологическая панорама АНТОАНЕТЫ ТЭНЭСЕСКУ) — И. Ханджиу; ДУМИТРУ ТЮТЮКА, *Eseul. Personalitatea unui gen (Эссэ. Личность жанра)* — Д. Мику; *Revista de istorie şi teorie literară*, Том. 29, nr. 1, ianuarie—martie 1980 *(Журнал истории и теории литературы*, Том 29, № 1, январь — март 1980 г.) — Ион Василе Шербан 505

Заметки

Г. Т. НИКУЛЕСКУ-ВАРОНЕ, ЕЛЕНА КОСТАКЕ ГЭИНАРИУ-ВАРОНЕ, *Dicţionarul jocurilor populare româneşti* (Словарь румынских народных танцев) — А. Г. Олтяну; *Şcoala Mehedinţului (Сборник статей преподавателей уезда Мехединц*, т.т. 4—5, 1979 г.) — А.Г.О. 524

Rune şi Runa în poezia lui Blaga

G. I. TOHĂNEANU

Este neîndoielnic că studierea, cu mijloacele lingvisticii şi stilisticii, a termenilor dominanţi în poezie poate deveni un reper vrednic de toată atenţia pentru reconstituirea „viziunii" poetului respectiv asupra lumii, pentru reconfigurarea — exactă şi nuanţată — a universului său poetic, pentru decuparea şi delimitarea fermă a acelor crîmpeie din realitatea obiectivă care îi stîrnesc, în mod special, interesul. Eu însumi am încercat să demonstrez acest lucru, cercetînd două „laitmotive" eminesciene : *marmura* (în *Studii de stilistică eminesciană*, Editura ştiinţifică, 1965, p. 174—187) şi *ochii* (*Dulcii cerului fiaştri...*, în *Expresia artistică eminesciană*, Editura Facla, 1975, p. 143—185). Am continuat, astfel, drumul deschis, cu aproape o jumătate de veac în urmă, de Grigore Scorpan, în studiul său *Un leit-motiv al poeziei lui Eminescu : umbra* (*Arhiva*, Iaşi, nr. 1—2, 1936, p. 12 — 21).

De la o vreme, mă bîntuie gîndul că noţiunea de „termen dominant" trebuie corectată sau, ca să mă exprim mai... „blajin", trebuie extinsă. Vreau să spun că importanţa unui termen şi a conceptului corespunzător nu depinde numai de frecvenţa lui. Dacă, de pildă, la un mare poet întîlnim, doar de cîteva ori, un cuvînt cu totul „nou", care se vădeşte doldora de semnificaţii poetice profunde şi de valori „aluzive" latente, dar gata să se declanşeze la primul „gest" asociativ efectuat de cititor, atunci, fără doar şi poate, el cată să fie considerat un termen dominant. Acesta ar fi, cred, „suportul teoretic" al însemnărilor care urmează.

Sînt *aproape* sigur (cine se poate lăuda că a citit *tot*, ca să rişte afirmaţii „tranşante" ?) că lui Lucian Blaga îi revine meritul de a fi îmbogăţit limbajul poetic românesc al veacului cu neologismul *rune*, desemnînd slovele unor vechi alfabete germanice, mai ales scandinave (cea mai întinsă inscripţie „runică", datînd din secolul al IX-lea, este gravată pe aşa-numita „piatră de la Rök", din localitatea suedeză Ostgotland). Dacă dăm crezare afirmaţiilor lui Tacitus din monografia sa etnografică *Germania (Despre originea, aşezarea, moravurile şi semnţiile germanilor)* — şi nu văd ce motive am avea să le punem la îndoială — la început runele erau scrijelate în lemn. Aşa se explică, probabil, aspectul lor colţuros, angular, lipsit de linii curbe, ovale, orizontale. De altfel, denumirea „literei" în germana modernă — *Buchstabe* — poartă, în alcătuirea sa lingvistică, urme ale acestei datini străve-

vechi. Într-adevăr, *Buchstabe* este un cuvînt compus, însemnînd „nuia de fag" (*Buche* „fag", *Stab* „baston, toiag, vargă, nuia").

Din cele mai vechi timpuri, pentru oamenii neştiutori de carte, alfabetul însuşi şi, mai cu seamă, nenumăratele însăilări şi combinaţii de litere alcătuind cuvinte au constituit un nesfîrşit şirag de semne spăimoase, de care s-au legat o sumedenie de eresuri. „Destinul" însuşi ia hotărîri... *scrise*, care poartă în sine girul nevremelniciei : *verba volant, scripta manent*. O vorbă din bătrîni, menită să „motiveze" şi să atenueze nedreptăţile şi durerile căşunate de moartea prematură a celor dragi sună sentenţios : „Aşa i-a fost *scris*". În română, participiul-adjectiv feminin al verbului *a scrie* s-a desprins din paradigma respectivă şi s-a substantivizat, devenind sinonim cu „soartă, destin". Citez din Şt. O. Iosif :

Aceasta-i *scrisa* florilor : resfiră
Miresme dulci şi mor fără de veste.

Scrisa nu poate fi nicicum înşelată : omul o poartă cu sine ca pe un blestem care îl recomandă : „Ce ţi-e *scris* în frunte ţi-e pus". Expresia *a-(i) fi scris (cuiva)* echivalează cu „a-(i) fi rînduit (cuiva) de la naştere, a-(i) fi sortit, hărăzit". Ea este bogat ilustrată în poezia lui Eminescu :

Tot alte unde-i sună aceluiaşi pîrău :
La ce statornicia părerilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem *ne e scris*
Ca visul unei umbre şi umbra unui vis ?
(Despărţire) ;

De-o fi una, de-o fi alta... Ce *e scris* şi *pentru noi*,
Bucuroşi le-om duce toate, de e pace, de-i război.
(Scrisoarea III) ;

Căci *scris a fost* ca viaţa ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă.
(S-a dus amorul...)

Sensul de „a fi destinat, sortit", păstrîndu-se, expresia este „dezvoltată" în prima parte a *Scrisorii III* :

Scris în cartea vieţii este şi de veacuri şi de stele
Eu să fiu a ta stăpînă, tu stăpîna vieţii mele.

Cu timpul, pe măsură ce omul s-a desprins din mreaja eresurilor primitive, această „spaimă" faţă de *cuvîntul scris*, faţă de „ameninţările" lui *(mane, thecel, phares !)* s-a domolit şi s-a resorbit, convertindu-se, totuşi, într-un fel de „sfială" pe care orice „scriitor" (vreau să spun : orice om care... scrie) o resimte cînd pune mîna pe condei, în faţa colii imaculate de hîrtie, vicleană şi răzbunătoare :

O, tu hîrtie, mult răbdătoare,
Care pe spate-ţi, cu voie bună,
Toată înţălepţia de supt soare
Şi nebunia porţi împreună
(I. Budai-Deleanu, *Ţiganiada*, v. 37 — 40).

Şi din această relaţie („scriitor" — hîrtie), oarecum specială, decurg unele caracteristici ale limbii *scrise*, care o distanţează, iar uneori chiar o opun, aspectului *vorbit* al comunicării.

În lumina observaţiilor de pînă acum, mi se pare cît se poate de semnificativ amănuntul că termenul *rună*, avîndu-şi obîrşia în singura limbă germanică veche cunoscută — gotica (Vulfila, episcopul, traduce Biblia în anul 369) — înseamnă nu numai „slovă", „literă", ci şi „secret", „taină". Mi se pare, deopotrivă, plin de interes faptul că în althochdeutsch *Run* „taină" este înrudit cu verbul *raunen* „a murmura, a şopti".

Este sigur că descifrarea şi tîlcuirea runelor era apanajul castei preoţilor : *literarum secreta viri pariter ac feminae ignorant*, consemnează Tacitus în *Germania*. Adică : „bărbaţii şi, deopotrivă, femeile nu cunosc tainele scrisului".

Aşa stînd lucrurile, nu va mira pe nimeni faptul că semnele bizare, colţuroase ale scrierii runice, mai cu seamă cuvîntul însuşi, cu o alcătuire fonetică „sumbră", decurgînd, în parte, din „întîlnirea" lui *ú* accentuat cu o nazală, şi-au exercitat întreaga lor putere de seducţie asupra poetului din Lancrăm, care a găsit în *rune* un termen mai mult decît convenabil gîndirii sale filozofice şi, în primul rînd, viziunii sale poetice. În aceste condiţii, semnele vechii scrieri scandinave — aidoma dolmenelor şi menhirelor din Bretagne — devin simboluri ale tainei universale, fără de care Poezia însăşi, care trebuie să sporească această taină, revelînd-o prin metaforă, este de neconceput. În poemul *Rune* din ciclul *La cumpăna apelor* (1933), toate întruchipările lumii, la nivelul tuturor regnurilor, sînt pecetluite cu *rune*, purtînd astfel o „semnătură" indescifrabilă — cum am zice noi, mai... pedestru — a cărei „cheie" este definitiv pierdută. Din nefericire — sau din... fericire, pentru tîlcurile şi pentru rosturile poeziei — orice urnire, orice mişcare, orice gest, premeditat sau, mai cu seamă, nepremeditat, iveşte, pe un prag netrecut, această ciudată „semnătură" :

În chip de *rune*, de veacuri uitate,
poart-o semnătură făpturile toate.
Slăvitele păsări subt aripi o poartă
'n liturgice zboruri prelungi ca viaţa.
În slujba luminii, urnă fără de toartă,
luna şi-o ţine ascunsă pe faţa
vrăjită să nu se întoarcă.

Stane de piatră, jivine, cucută
poart-o semnătură cu cheie pierdută.

Pecete tăinuită de două ori —
fată de foc, arătare, care pe țărm
ridici acum brațele peste mare,
o porți subsuori.

Rune, pretutindeni *rune*,
cine vă-nseamnă, cine vă pune ?
Făpturile toate, știute și neștiute,
poart-o semnătură — cine s-o-nfrunte ?...

Stane de piatră, jivine, cucută / poart-o semnătură cu cheie pierdută — mi se par versuri fundamentale pentru cuprinderea mai exactă a semnificațiilor poeziei lui Blaga. „Stanele de piatră" trimit, aluziv, către enigmaticele menhire din nordul Franței, poate de origine celtică, pe care le evocă unul dintre cei mai de seamă poeți francezi ai veacului, Jacques Audiberti, în *Stèle aux mots* :

Tout de suite dressez *le sonore menhir*
Quand même il s'ajustât au profond de la tombe !
Vous consentez l'épi, l'azurable avenir.
Grains de la langue, qui, pourtant par vous succombe...

„Menhirul sonor", *le sonore menhir* este r u n a lui Audiberti, este simbolul poeziei înseși, este *Cuvîntul*...

Tainele lumii se adună, pentru Blaga, în fata numită *Runa*, care este împodobită cu toate atributele unicității, *una* rimînd, nu numai prin sunet, cu singură, și ea, Luna. Fata numită *Runa* cată să izvodească acel țipăt nocturn, menit să lovească astrul și, convertit în muzical ecou, să coboare, apoi, pe o potecă de sunete albe, iarăși „în patria de-aci". Poezia se intitulează, grațios, *Madrigal* :

Iubită *Runa*, dragă *una*,
n-am fi crezut că într-o zi
aceasta cu putință-ar fi :
c-un strigăt să atingem *Luna*.

Nici după drepte mărturii
n-am fi crezut că s-ar putea
să auzim apoi ecoul
întors în patria de-aci.

Ce fericire ai dori
să ne-o strigăm în zare, *Runa* ?
Alege țipătul ce-i vrednic
să ni-l întoarcă-n noapte *Luna*.

Runa devine acum numele iubitei păstrătoare de taine și de „semne" cu cheie pierdută, nume propriu revelator și străbătător ființei care îl poartă, ea Una, singura în stare să cucerească „altfel" Luna, prin enigmatica punte a unui straniu ecou... Rima *Runa-una-Luna* este de un sunet profund și stins.

O poezie apărută postum, în revista *Contemporanul*, la 15 mai 1964, se intitulează *Odă către Runa*. Sînt versuri evanescente, evocînd frumuseţea universală, solidară prin lianele tainice dintre obiectele care o întruchipează şi ilustrată, plenitudinar, de *Runa* însăşi. Cuvintele cele mai concrete — *păr, fiinţă, stea* — îşi pierd fermitatea contururilor, care încep să tremure, pîlpîie, se sting, destrămîndu-şi „personalitatea" lingvistică în vecinătatea altora, cu sens abstract sau difuz, cum sînt *dor, noimă, umbră*. Estompîndu-şi profilurile semantice proprii, împu ţinîndu-şi notele individualizatoare, cuvintele poeziei comunică între ele într-o complice zonă subiacentă, într-o con-fuziune, într-o întrepătrundere discretă şi tandră :

Nimic din ale tale *nu te mărgineşte,*
nici chiar frumseţea ta, ce pare
faţă de lume-o *dulce limitare.*
Cu *dorul* tău începe *noima* ta,
cu *părul* tău începe *umbra* ta.
Unde sfîrşeşti, nu vei afla.
Privind, fiinţa ta *se prelungeşte*
pînă la cea din urmă stea.

Singura dată cînd se iveşte, ideea de „margine" este sensibil atenuată, căci însăşi „frumseţea" Runei „pare / faţă de lume-o *d u l c e limitare*". *Odă către Runa* devine astfel — întrebuinţînd una dintre cele mai interesante şi mai semnificative formaţii lexicale ale lui Blaga — un „Cîntec al dezmărginirii" :

Îngînînd prin văi tăria
sună ramul, sună glia.
Focuri ard, albastre ruguri.
Pomii simt dureri de muguri.

Prinşi de duhul înverzirii —
prin grădini ne-nsufleţim.
Pe măsura-naltă-a firii
gîndul ni-l d e s m ă r g i n i m.

Ce-am uitat, aprindem iară.
Sub veşminte ne ghicim.
Căutăm în primăvară
un tărîm ce-l bănuim.

Căutăm pămîntul, unde
mitic să ne-alcătuim,
ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim.

Versul *gîndu-l ni-l desmărginim* aminteşte, insistent, expresia eminesciană *nemargini de gîndire*, folosită în postume.

Poezia *Hotar*, din ciclul *La cumpăna apelor*, începe cu o grandioasă imagine cosmică, aceea a Căii-lactee, care i se pare poetului o imensă linie a vieții, „scrisă" cu... *rune* (!), în imensa „palmă" a nopții :

Calea-lactee abia ghicită se pierde
scrisă în noapte fierbinte și calmă
ca linia vieții *runic* săpată
într-o imensă, zăbavnică palmă.

Urmează, într-o atmosferă stranie, o litanie a morții, un fel de „threnos" antic, în care, sub cerul devenit inutil, se păstrează doar priveliștea galaxiei, cu *runicele* sale însemnări. Se deschid, acum, măruntaiele pămîntului, poți desluși apele negre ale Acheronului, cu murmurul lor insidios-untdelemniu. Fierb acolo tot soiul de zgomote, unele lumești : „pescărușii speriați din tenebre se-nalță", altele ireale, obsedante, sinistre : „Suflete-n zbor de frunte mi se lovesc / zbîrniind ca rădăștile-n vară". Pe mohorîta potecă a apelor lîncezi trece dijmuitorul de suflete, luntrașul Charon. Vocale închise foșnesc obscur, în murmur mocnit de consoane nazale : *cînd luntrea cu umbre alunecă*. Clipocitul vîslelor e vătuit, abia de-l sugerează prezența consoanelor lichide : lun*trea*, a*lunecă*. Runele — săpate „într-o imensă zăbavnică palmă" — trimit, discret dar stăruitor, către Radu Stanca și Doti:

Streinule, intrat aici hoțește !
Hoinarule, căzut în mraja mea !
Ia-mi palma desfăcută și citește :
Nu *soarta mea* e-n ea, ci *soarta ta* !

*

Succintele observații de mai sus dovedesc, încă o dată, dacă mai era nevoie, alianța strînsă, indestructibilă dintre *poezie* și *cultură*. Tendința, manifestată copios în ultima vreme, de a raporta tot timpul *creația poetică* a lui Blaga la *gîndirea sa filozofică*, de a explica pe cea dintîi exclusiv prin cea de a doua, mi se pare că prejudiciază rosturile poeziei. Ea se justifică numai în măsura în care, transînd net cele două domenii, lăsînd, deci, poezia să fie și să rămînă Poezie, selectează și reține, din viziunea filozofului-poet, doar acele elemente ale c u l t u r i i care, insinuîndu-se organic în țesătura delicată a textului poetic, îl rodnicesc, prilejuind creatorului și, deopotrivă, cititorului său, nebănuite impulsuri asociative.

Pentru Lucian Blaga, raportul dialectic *taină-metaforă revelatoare* și însuși sporul de taină, adică de poezie, care este, într-un anume sens, consecința acestui raport, află în *rune*, ca și Audiberti în străvechile și misterioasele menhire din nordul Franței, unul dintre reperele sale fundamentale. *Runele* sînt esența însăși a poeziei, alcătuită din unduiri, din îngînări, din șoapte...

Contribuţii la descrierea propoziţiei circumstanţiale opoziţionale

AL. DIACONU

În cele ce urmează relevăm unele aspecte ale construcţiei propoziţiei opoziţionale care nu sînt consemnate în descrierile făcute de *Gramatica* Academiei [1] şi de alte lucrări [2].

1. Corelative adversative ale opoziţionalei introduse prin *în loc (ca) să*[3]

Construirea subordonatelor opoziţionale în corelaţie sau în combinaţie cu diverse elemente (conjuncţii sau adverbe) adversative care subliniază ideea de opoziţie a fost remarcată numai pentru unele tipuri nespecifice ale acestei specii de propoziţii (falsele condiţionale, falsele temporale şi falsele modale) [4]. Fenomenul se întîlneşte şi la elementul specific *în loc (ca) să*, care apare întărit de adverbele *din contra* sau *dimpotrivă* plasate în regentă. Exemplu :

„[...] *în loc să* creeze maselor o situaţie mai bună, în traiul zilnic, *din contră*, scade standardul de viaţă, intensifică exploatarea şi îngrădeşte libertăţile". (Alexandru Sahia, *Uzina vie*, Bucureşti, 1967, p. 228.) (Un exemplu similar la Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, 1972, p. 212.)

Corelativele şi adaosele adversative (vezi *cînd dimpotrivă* sau *fără însă să*), care constituie o marcă suplimentară a raportului dintre opoziţională şi regenta ei, trebuie deosebite cu atenţie de alăturarea întîmplătoare a unui element opoziţional şi a unui element adversativ care stabileşte un raport de coordonare între regentă şi o propoziţie sau o frază precedentă. Situaţiile de acest fel sînt deosebit de frecvente :

„Şi eu citesc bătălia de la Rovine, *d a r în loc să* pun mîna pe condei, îmi vine să pun mîna pe sabie." (Duiliu Zamfirescu, *În război*, Bucureşti, 1977, p. 68.)

„*B a în loc să* umbli după cai verzi, mai bine ţi-ai căuta şi tu vreun post pe undeva." (Liviu Rebreanu, *Ion*, Bucureşti, 1965, II, p. 27.)

---

[1] *Gramatica limbii române*, Ediţia a doua, revăzută şi adăugită (tiraj nou), Bucureşti, Editura Academiei, 1966, vol. al II-lea, p. 331—335.

[2] Vezi, în primul rînd, Mioara Avram, *Evoluţia subordonării circumstanţiale cu elemente conjuncţionale în limba română*, Bucureşti, 1960, p. 210 — 219.

[3] Prin acest mod de notare avem în vedere ambele variante posibile ale locuţiunii conjuncţionale în discuţie : *în loc să*, varianta de bază, singura înregistrată în *Gramatica* Academiei (*loc. cit.* şi I, p. 417) şi în DEX s. v. şi *în loc ca să*, variantă semnalată de Vasile Şerban, *Sintaxa limbii române. Curs practic*, Bucureşti, 1970, p. 287.

[4] Pentru primele două vezi *Gramatica* Academiei, II, p. 333 ; pentru toate trei vezi Mioara Avram, *lucr. cit.*, p. 212—213 şi 218.

Vezi și *c i-n loc să* la Anton Bacalbașa, *Schițe și articole*, București, 1957, p. 423 ; *i a r în loc să*, în *Scînteia*, 9 X 1979.

Uneori un asemenea element adversativ care nu are legătură cu raportul de subordonare opozițională apare intercalat în structura locuțiunii conjuncționale opozitionale :

„*În loc î n s ă* ca această experiență *să*-l facă să iubească viața, îl umplea și mai mult de teroare." (George Călinescu, *Cartea nunții*, București, 1969, p. 276.)

2. *Decît să* opozițional

Absent din *Gramatica* Academiei ca element introductiv al unei propoziții opozitionale, *decît să* este înregistrat ca atare numai de Vasile Șerban [5], cu unicul exemplu : „Încai omorîți-mă și pe mine *decît s*-ajung zile amărîte" (Brăescu). Adăugăm acum alte atestări din texte literare :

„*Decît să* rămînă așa pustii, bine a făcut primăria noastră de le-a cumpărat, le-a dat jos, și a făcut piață." (Petre Ispirescu, *Opere*, București, 1971, II, p. 569.)

„*Decît să* se expună unei eventualități atît de primejdioase, Bologa a ales calea cea mai bună, fuge la dușmanul pe care l-a slujit cu credință." (Liviu Rebreanu, *Pădurea spînzuraților*, București, 1969, p. 280.)

„*Decît să* mă rog la prost, / Pîn-a pune podu-n rost, / Voi fi voinic cum am fost / Și-oi trece la adăpost !" (Grigore G. Tocilescu, *Balade și doine*, București, 1958, p. 117.)

În toate exemplele date, *decît să* poate fi echivalat cu *în loc (ca) să*. *Gramatica* Academiei vorbește de o echivalență între *în loc să* și *decît să* din propozițiile modale comparative de inegalitate care exprimă excluderea sau respingerea unei acțiuni [6].

Valoarea comparativă a acelui *decît să* este marcată de prezența în regentă fie a unui adjectiv sau adverb la gradul comparativ de superioritate sau de inferioritate, fie a unui verb ca *a prefera* [7], care exprimă ideea de comparație. Spre deosebire de aceste situații, în exemplul reprodus după Vasile Șerban și în exemplele noastre nu există nici un element comparativ ; ideea de comparație la care se referă V. Șerban („opoziția față de o comparație" [8]) poate fi, cel mult, subînțeleasă.

3. *Unde* și *de unde* în propozițiile opozitionale

În timp ce, cu valoare locală, *unde* și *de unde* exprimă relații diferite — starea pe loc sau direcția : *unde*, respectiv punctul de plecare : *de unde* —, în propozițiile opozitionale ele pot fi substituite unul cu celălalt fără a se modifica sensul construcției. Exemple :

„Într-una din bisericile cele mari văzu un om că intră. *Unde* ceilalți aducea cîte o lumînărică, el aduse o făclie. *Unde* ceilalți făcea cîte

[5] *Loc. cit.* : „*decît* + conjunctivul".
[6] Vol. al II-lea, p. 311 ; cf. p. 335.
[7] Pentru acesta vezi Mioara Avram, *lucr. cit.*, p. 131.
[8] *Loc. cit.*

două-trei cruci și se așeza la locul lor, el făcea niște mătănii cu coadă" (P. Ispirescu, *lucr. cit.*, II, p. 37).

„*De unde* pînă ieri seceta intimida încă instinctele obștei, ca-n alte veacuri, acum ea era o momîie lamentabilă, ce cădea în neființă." (Lucian Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, București, 1965, p. 66.)

Aceasta dovedește pierderea valorii lor adverbiale prin transformarea în elemente pur conjuncționale.

În legătură cu circumstanțialul modal comparativ

D. CRAȘOVEANU

1. Circumstanțialul modal, prin valorile și aspectele deosebit de numeroase pe care le înglobează, deci prin natura sa [1], ca și — consecință firească — prin frecvența și diversitatea mijloacelor de exprimare [2], deține un loc cu mult mai bine reprezentat decît oricare dintre celelalte complemente din aria circumstanțialelor [3]. Potrivit cu felul determinării modale exprimate, în interiorul lui se disting cîteva subspecii, între care și aceea a modalului c o m p a r a t i v, care arată că „determinarea circumstanțială de mod se face în comparație cu alte obiecte sau acțiuni" [4]. După raportul în care se situează termenii comparați, acesta cunoaște, la rîndu-i, clasificarea în :

— de egalitate, „cînd exprimă termenul unei comparații de același grad" [5], respectiv

— de inegalitate, „cînd exprimă termenul unei comparații de superioritate sau de inferioritate (fie la gradul comparativ, fie la gradul superlativ relativ)" [6].

2. Pentru acesta din urmă — pentru modalul comparativ de inegalitate exprimînd termenul unei comparații de *superioritate* la gradul *comparativ* — GA_2 (II, p. 184—186) citează exemple numeroase, menite să ilustreze, cît mai complet : modalitățile morfo-lexicale de realizare, conectivele sau instrumentele gramaticale specifice (în speță : adverbele *decît*, (mai rar) *ca* [7] și, cu totul sporadic, prepoziția *de*) și

---

[1] Vezi acad. Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, ed. a 2-a, București, 1956, p. 663 (în continuare LRC).

[2] *Ibidem.*

[3] De altfel, atît în lucrarea citată mai sus, cît și în *Gramatica limbii române*, București, Editura Academiei R. S. România, ed. a 2-a, 1963 (în continuare GA_2), circumstanțialul modal ocupă (cf. vol. II, p. 180 — 187) spațiul cel mai întins în comparație cu oricare alt complement circumstanțial.

[4] Cf. GA_2, II, p. 184.

[5] *Ibidem*, p. 184.

[6] *Ibidem.*

[7] În GA_2, II, p. 186, *decît* și *ca* sînt considerate a d v e r b e de comparație. În același fel le privește, pe drept cuvînt, și Mioara Avram, *Evoluția subordonării circumstanțiale cu mijloace conjuncționale în limba română*, București, 1960, p. 121. Numeroase alte lucrări de gramatică le privesc, însă, drept p r e p o z i ț i i, cf., între altele : *Gramatica* Academiei, ediția întîi, București, 1954, vol. II, p. 136, Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, București, 1967, p. 114. (în continuare SMLRC), Vasile Șerban, *Sintaxa limbii române*, ediția a II-a, București, 1970, p. 256, Gh. Constantinescu-Dobridor, *Morfologia limbii române*, București, 1974, p. 75, C. Frâncu, *Vechima și răspîndirea comparativului de neegalitate exprimat prin ca*, în

părțile de propoziție (sau funcțiile) față de care el se înscrie (de fapt : care se înscriu *față de el*) în relația comparativă. Astfel, alături de exemple cum sînt (transcriem aici doar cîteva) :

A. 1. „Știu grecește mai mult *decît oricare tînăr* de vîrsta mea". NEGRUZZI, S., I, 9 [8].

2. „Se dusese acum supărarea, ba era chiar mai vesel *ca alaltăieri*". CARAGIALE, O., III, 3 [9].

3. „Sînt trei feluri de produceri intelectuale : unele mai presus, altele mai prejos *de orice critică*, iar altele la nivelul criticei", CARAGIALE, O., III, 101 [10],

le întîlnim acolo și pe acestea, asupra cărora am socotit că merită să ne oprim cu cîteva considerații :

B. 1. „Sînt mai mult bătrîn *decît tînăr*". CREANGĂ, P., 154 [11].

2. „Erau mai mult morți *decît vii*" [12].

3. „Intră foarte vesel un mușteriu nou, un om mai mult tînăr *ca bătrîn*". CARAGIALE, O., I, 193 [13].

Într-adevăr, dacă ne vom mulțumi să observăm numai formula de expresie proprie lui — avem în vedere, se înțelege, prezența conectivelor amintite mai sus —, se poate spune că fiecare din enunțurile astfel grupate (A., B.) atestă prezența unui complement modal comparativ de inegalitate, ceea ce a și determinat, este sigur, reunirea lor, drept exemple — cum am spus — ilustrative, în subcapitolul consacrat acestei subspecii a modalului. Cu alte cuvinte, prezența respectivelor conective (într-o grupă și în cealaltă) ca instrumente (mărci) ale comparației (comparativului) de inegalitate este — dacă se poate spune astfel — numitorul lor comun, „criteriul" care le înseriază.

Și totuși, la o privire mai atentă, între ele poate fi constatată o deosebire sensibilă, deosebire privind latura de fond a comparației sau a gradului comparativ, temeiul în virtutea căruia aceste categorii sînt definite ca atare. Pentru a vedea mai limpede în ce constă o asemenea deosebire, să ne întoarcem, pentru moment, la categoria gramaticală a comparației și, cu atît mai mult, la definiția gradului comparativ. Astfel, privitor la cea dintîi se spune : „Cu ajutorul comparației se arată gradul în care un obiect sau o acțiune prezintă *o însușire, în raport cu alte obiecte sau acțiuni ori în raport cu aceleași obiecte sau acțiuni în alte împrejurări*" [14] (s.n.), iar în legătură cu cel de al doilea (gradul

Limbă și literatură, 1979, vol. I, p. 50—55, Elena Carabulea, *Unele observații asupra termenilor comparativului și superlativului relativ în limba română*, în *Studii de gramatică*, vol. II, 1957, p. 21.

[8] GA_2, II, p. 184.

[9], [10] *Ibidem*, p. 186.

[11] *Ibidem*, p. 184.

[12] *Ibidem*, p. 185. Un exemplu similar *(mai mult moartă decît vie)*, apare și la Mioara Avram, *op. cit.*, p. 120.

[13] GA_2, II, p. 186.

[14] Cf. GA_2, I, p. 38 ; vezi și SMLRC, p. 64.

comparativ) citim : „arată că *însușirea* este în grad diferit față de *aceeași însușire a altui obiect sau față de aceeași însușire a aceluiași obiect în împrejurări diferite*“ [15] (s.n.). Reluînd în alți termeni ideea, comună, formulată în aceste două pasaje (definiții), este de reținut că în procesul comparației (al comparației de inegalitate în cazul nostru) un element rămîne *constant :* este chiar *însușirea, aceeași, una singură* [16], existentă (și prezentată) în grad diferit la un obiect sau la o acțiune :

a. — fie în raport cu alt(e) obiect(e) sau cu altă acțiune (alte acțiuni) în același timp ;

b. — fie în raport cu același obiect sau cu aceeași acțiune în momente (împrejurări) diferite.

Altfel spus, din perspectiva *unei* (uneia și aceleiași) *constante* se stabilesc niște nonidentități vizînd :

a'. — fie doi (sau mai mulți) referenți, în simultaneitate,

b'. — fie unul și același referent, la răstimpuri (în etape diferite).

Iar, în plan sintactic, modalul comparativ nu este altceva decît cel de al doilea termen al unei comparații : „De obicei, comparația are doi termeni. *Al doilea termen al comparației poate fi un complement (circumstanțial de mod comparativ)* (s.n.) sau o propoziție (modală-comparativă)“ [17].

3. Revenind acum la exemplele transcrise mai sus, se observă ușor că numai cele din grupa A. se subordonează cu adevărat (sînt, deci, convenabile) definiției pe care *Gramatica* o dă comparației, în general, și gradului comparativ (de inegalitate), în special, implicit — desigur — complementului modal comparativ. Exemplele din grupa B. prezintă o situație aparte, sub mai multe aspecte diferită de a celorlalte. Să le examinăm mai îndeaproape.

3.a. Pe de o parte, în cazul lor nu mai este vorba de una și aceeași însușire existentă în grad diferit la două obiecte (acțiuni) sau la același obiect (aceeași acțiune) în momente diferite, ci, dimpotrivă, de *un singur obiect* (persoană), prezentat, într-un anumit moment, din punctul de vedere *a două însușiri diferite.* Sau, în termenii de mai sus, ca element constant se prezintă de această dată însuși *referentul,* iar nonidentitatea se stabilește la nivelul unor însușiri — atrase, într-un fel [18], în comparație [19].

---

[15] Cf. GA_2, I, p. 126. În treacăt fie spus, această definiție, așa cum este formulată, se dovedește proprie numai pentru comparativul de inegalitate, ea necuprinzînd și comparativul de egalitate.

[16] În SMLRC, p. 64, se vorbește, în acest sens, de „însușirea *comună*“ pe care o prezintă două obiecte sau două procese aflate în comparație unul cu celălalt. Vezi și Elena Carabulea, *lucr. cit.*, p. 19.

[17] Cf. GA_2, I, p. 126. Vezi, de asemenea, Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, București, 1978, p. 406.

[18] Vezi *infra, 3.b.*

[19] E drept, în GA_2, II, p. 186, se menționează — dar numai cu referire la comparativul de *egalitate* — că, uneori, comparația se poate stabili și între *două* însușiri diferite, prin intermediul construcției corelative *tot așa de... cît și de...* „fiecare însușire găsindu-și mijlocul de comparație în cealaltă“ : *Incercarea, drumul către Nirvana, a fost tot așa de dureroasă cît și de strălucită*“.

Așa stînd lucrurile în fapt, se înțelege că asemenea situații (exemple) nu mai pot fi — *stricto sensu* — cuprinse în ceea ce am văzut că se înțelege, gramatical vorbind, prin comparație sau prin gradul comparativ (de inegalitate) și, implicit, ele nu sînt întru totul adecvate nici complementului modal comparativ, de vreme ce acesta reprezintă „al doilea termen al comparației“ [20].

3.b. Pe de altă parte — fapt cu atît mai vrednic de atenție — însușirile atrase aici în comparație nu numai că sînt diferite, dar se află și în raport de opoziție, adjectivele prin care ele sînt denotate realizînd, în plan lexical, perechi antonimice : *mort-viu, tînăr-bătrîn.* Lăsînd la o parte că, în cazul primului cuplu, adjectivele *viu* și *mort* se rînduiesc printre acelea care nu cunosc, în mod obișnuit, gradația pentru că exprimă o valoare absolută, trebuie spus că însușirile (lexical : adjectivele) corelate antonimic nu pot fi, în principiu, comparate una cu cealaltă (unul cu celălalt). Neîndoielnic, acestea pot constitui, *fiecare în parte,* deci considerate *separat,* elementul de referință al unei comparații vizînd fie două obiecte diferite în același timp (*„El este mai tînăr (mai bătrîn)* decît *ea“* [21]), fie unul și același obiect în împrejurări diferite („El este *mai bătrîn azi* decît *ieri*“), dar, firește, ele nu suportă comparația între ele. Enunțuri ca : „El este *mai bogat decît sărac*“, „Ea este *mai veselă decît tristă*“, „Cineva este *mai scund decît înalt*“ etc. nu sînt reperate (sau, cel puțin, nu le-am întîlnit noi) în limba română literară [22].

3.c. Dar tocmai prin raportare la aceste ultime enunțuri (nereperate), iese mai bine în relief — ca un fapt ce ține de realizarea comparației ca atare — că în exemplele pe care le discutăm, la forma de comparativ se află, propriu-zis, nu adjectivele *bătrîn, morți, tînăr* (căci nu avem : *mai bătrîn, mai morți, mai tînăr*), așa cum ar fi fost firesc în cazul în care comparația ar fi avut loc între două (sau mai multe) obiecte, din punctul de vedere al fiecăreia dintre aceste însușiri luate separat, ci adverbul *mult,* care le precedă : „*mai mult* bătrîn (decît tînăr)“, „*mai mult* morți (decît vii)“, „*mai mult* tînăr (ca bătrîn)“, — așa încît el, adverbul respectiv, este cel care solicită (impune) aici, în partea a doua a construcției, conectivele *decît, ca* [23], iar nu adjectivele în fața cărora se găsește plasat. Că cel supus aici, strict gramatical, comparației nu este adjectivul, ci adverbul, o dovedește și faptul că în asemenea contexte, în loc de (și în sinonimie cu) adverbul *mut* apar deseori adverbele *curînd, degrabă,* desigur tot la comparativ = *mai cu-*

Caragiale, O., III, 5. În acest sens poate fi reținută aici și această definiție din M. Grevisse, *Le bon usage,* 8 ème édition revue, Édition J. Duculot, S. A. Gambloux, 1964, p. 297—298 : „Le comparatif indique une qualité égale, supérieure ou inférieure, soit à la même qualité considérée dans un autre être ou un autre objet, *soit à une autre qualité*“. (s.n.).

[20] Cf. *supra,* nota 17.

[21] Vezi un exemplu similar în GA_2, I, p. 126 : „Graziella trebuie să fie cu un an *mai tînără ca mine*“. Caragiale, O., II, 145.

[22] De altfel, asemenea exemple nici nu apar în GA_2 la discuția despre gradul comparativ (cf. vol. I, p. 126 — 128).

[23] Cf. Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *lucr. cit.,* p. 509.

rînd ... decît, mai degrabă... decît, ca în exemplele : „Comportarea lui îl arată a fi o natură *mai curînd timidă decît îndrăzneață*" ; „Cînd o vedeam [...] eram *mai degrabă îndurerat decît bucuros* că mă întîlnesc cu ea." Iorgu Iordan, *Memorii,* vol. III, București, 1979, p. 358. Să mai notăm, apoi, că secvența *mai mult* este, se pare, împrumutată aici din enunțurile în care comparația de inegalitate se referă la acțiuni ori procese [24] și unde ea este cu mult mai proprie, de vreme ce cantitatea (exprimată, între altele, de adverbul *mult*) are în vedere, de regulă, acțiunile și procesele [25].

Or, prezența acestui adverb al cantității, aflat la gradul comparativ, arată clar că în exemplele respective nu este vorba, în fond (nici nu ar putea fi, după cum s-a văzut), de comparația, strictă, a două *însușiri* — opuse —, ci de „o comparație a *gradelor de raportare*" [26] a lor la referent, de măsura — diferită, inegală — în care ele sînt atribuite referentului, caracterizîndu-l ; mai precis : de măsura în care acesta (referentul), situat în perspectiva a două extreme (a două însușiri opuse), este văzut — sau se arată a fi — *mai apropiat* de una dintre ele decît de cealaltă. Într-adevăr, reluînd exemplele în cauză : „Sînt mai mult bătrîn decît tînăr" = „Mă aflu mai aproape de bătrînețe decît de tinerețe" și, invers, „un om mai mult tînăr ca bătrîn" = „un om mai aproape de tinerețe decît de bătrînețe", după cum, metaforic, „Erau mai mult morți decît vii" = „Erau mai aproape de moarte decît de viață" [27], „erau istoviți, epuizați" [28]. Prin intermediul adverbului *mult* la comparativ — care „înclină balanța" spre o însușire *(mai mult bătrîn)* sau spre cealaltă *(mai mult tînăr)* din cele două —, ideea de cantitate (diferită), proprie, cum s-a văzut, în primul rînd acțiunilor și proceselor, se relevă aici, în sfera însușirilor, ca una a diferenței (inegalității) de grad al raportării lor (simultane) la referent. Cu alte cuvinte, forma de comparativ a adverbului *mult* este, în acest caz, mijlocul gramatical prin care se exprimă proeminența uneia (în opoziție cu cealaltă) dintre însușirile cu care obiectul (referentul) este „confruntat".

---

[24] De exemplu : „El *muncește (gîndește, suferă) mai mult* decît alții", ori, în cadrul frazei : „El *oferă mai mult* decît *primește*".

[25] Vezi Iorgu Iordan, LRC, p. 663.

[26] B. B. Berceanu, *Sistemul gramatical al limbii române (Reconsiderare),* București, 1971, p. 225.

[27] Cf. *Limba română corectă* (coordonator Vasile Breban), București, 1973, p. 37, nota 19.

[28] Vezi DEX, s.v. *mort, moartă.* Iată alte două exemple similare : „A dus-o biata bătrînă [pe Sultănica] *mai mult moartă decît vie* acasă". Delavrancea, *Opere,* I, București, 1965, p. 5 ; „*Mai mult mort decît viu,* Negoiță venea ca un vițel la înjunghiere". Galaction, OA, I, București, 1960, p. 151. Construcția din urmă, *mai mult mort decît viu,* există și în franceză. O înregistrează, spre exemplu, *Le petit Robert. Dictionnaire de la langue française,* Paris, 1968, s.v. *mort, morte* (p. 1115), la sensul nr. 2 : *Plus mort que vif,* interpretînd-o astfel : „effrayé au point de ressembler à un mort plus qu'à un vivant", și *Pluridictionnaire Larousse. Dictionnaire encyclopédique de l'enseignement,* Paris, 1975, s.v. *mourir* (p. 919), la sensul nr. 3 : *Être plus mort que vif,* cu explicația : *„être paralysé par la peur".*

Și faptul acesta devine cu atît mai ușor de înțeles dacă vom admite că exemplele pe care le analizăm acum au drept punct de plecare (sau, oricum, sînt raportabile la) enunțurile negative : „Nu sînt *nici bătrîn, nici tînăr*", „Nu erau *nici morți, nici vii*", „Intră foarte vesel un mușteriu nou, un om *nici tînăr, nici bătrîn*", deci enunțuri în care, prin însăși negarea lor corelativă, cele două noțiuni opuse se află în echilibru, obiectul (referentul) găsindu-se în acel punct, neutru, de care ele se îndepărtează, pe aceeași axă, în mod egal.

4. Ca o primă concluzie la cele de pînă acum se poate afirma că exemplele de felul celor la care ne-am referit ilustrează, prin particularitățile lor semantice și formale, nu propriu-zis categoria gramaticală a comparației *adjectivului*, ci, așa cum am anticipat, „o comparație *a gradelor de raportare* a două părți de vorbire de același fel la o parte de vorbire de alt fel" [29] (s.n.). În situația lor s-ar putea vorbi, așadar, de un „comparativ de determinante (în cadrul aceluiași determinat)" [30].

5. Cît privește caracterul lor ilustrativ pentru complementul modal comparativ de inegalitate, rămîne să facem, în continuare, cîteva precizări.

Am spus mai sus, privitor la asemenea exemple, că referentul „este situat în (și caracterizat din) perspectiva a două extreme", întrucît în asemenea situații „formula (schema) comparativă" atrage în chenarul ei de regulă adjective aflate în relație antonimică : *bătrîn-tînăr* (deja discutate), *bolnav-sănătos* („din cauza vremii el este *mai mult bolnav decît sănătos*"), *flămînd-sătul* („la terminarea mesei el era *mai mult flămînd decît sătul*" [31]), *rece-cald* („ceaiul era *mai mult rece decît cald*"), *scund-înalt* („prietenul său era un om *mai mult scund decît înalt*"), *tăcut-vorbăreț* („el este *mai mult tăcut decît vorbăreț*"), trist *vesel* („tot timpul ea a fost *mai mult tristă decît veselă*" [32]), *urît-frumos* („un om *mai mult urît decît frumos*, dar totuși plăcut") etc.[33]. Cu alte cuvinte, enunțurile structurate antonimic par să fie contexte diagnostice [34] pentru această formă de manifestare a gradelor diferite (de intensitate) în care două însușiri sînt raportate la același obiect [35]. Dar

---

[29] Cf. B. B. Berceanu, *lucr. cit.*, p. 225.

[30] Idem, *ibidem* și Tabelul 24 de la p. 228.

[31] Un exemplu similar : „Bieții copilași [tot timpul] erau *mai mult flămînzi decît sătui*". P. Ispirescu, *Zîna Zînelor*, B.P.T., 1966, p. 218.

[32] Cf. și acest exemplu, apropiat : „A doua zi, dîn-zi-de-dimineață, feciorul de împărat, *mai mult vesel decît duios*, își luă ziua bună de la doamna maică-sa". Odobescu, *Pseudo-kynegetikos...*, EPL, BPT, 1961, p. 242.

[33] Firește, nu sînt excluse nici enunțurile în care însușirile raportate în grad diferit la referent nu se situează, neapărat, în relație de antonimie, de ex. : „Farmecul acestei ființe, de obicei posacă, *mai mult ciudată decît frumoasă*, îi sta în ochi". Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, B.P.T., 1965, p. 90. „Duțu, om de vreo douăzeci și opt de ani, *...mai mult bălan decît oacheș...*" I. Slavici, *Comoara*, în vol. *Nuvele*, II, B.P.T., 1958, p. 263. Aici nu ne referim însă la asemenea situații.

[34] Cf. Richard Sîrbu, *Antonimia lexicală în limba română*, Timișoara, Editura Facla, 1977, p. 220 și urm.

[35] Același lucru poate fi observat, de obicei, și atunci cînd raportarea în

tocmai pentru că avem a face cu antonime, iar una din particularitățile specifice ale antonimelor este interdependența și condiționarea lor reciprocă în virtutea principiului unității dialectice a contrariilor, structurile comparative de această factură sînt structuri închise : cel de al doilea termen al lor este totdeauna previzibil (chiar și atunci, rar, cînd el rămîne neexprimat, dar poate fi subînțeles [36]), ceea ce, într-un fel, le apropie și de categoria expresiilor cu caracter (mai mult sau mai puțin) fix. Corelația antonimică dintre cele două adjective face ca nici unul dintre ele — indiferent de locul pe care-l ocupă în structură și de gradul („cantitatea") în care însușirea exprimată este atribuită referentului — să nu se poată raporta la termenul gramatical regent decît împreună (în același timp) cu celălalt : *mai mult bătrîn decît tînăr, mai mult morți decît vii, mai mult tînăr ca bătrîn* etc. Componentul perechii antonimice marcat prin *decît* sau *ca* nu se mai află, credem, în aceeași situație în care se găsește cel de al doilea termen al construcțiilor comparative obișnuite, de tipul : „El este mai bătrîn (mai tînăr) *decît ea*", „El muncește mai mult *decît voi*". Căci, dacă în astfel de cazuri, firești, cel de al doilea termen, adică însuși complementul modal comparativ, este obligatoriu prin construcția ca atare a comparației-categorie gramaticală, într-un enunț ca „El este *mai mult bătrîn decît tînăr*" prezența componentului *decît tînăr* este determinată atît de forma de comparativ a adverbului *mult*, cît și, mai ales, de raportul său antonimic cu termenul precedent, iar secvența *mai mult bătrîn decît tînăr* se referă *în mod global*, ca un singur termen, la subiect (aici : *el*). Caracterizarea (calificarea) acestuia (a termenului regent, în genere) — în bună parte aproximativă [37] și, tocmai de aceea, nu lipsită de o anume valoare stilistică și chiar rezonanță afectivă — se constituie din interiorul formulei în ansamblu, adică ea este de conceput ca rezultînd numai din relația pe care, cu subiectul (obiectul), cele două adjective antonime (*bătrîn-tînăr* etc.) o contractează *concomitent* și *inseparabil* unul de celălalt. Altfel spus, caracteristica enunțată despre obiect prin aceste construcții polare este una singură și se află într-unul din punctele de pe axa care unește extremele, punct ce „glisează" către una sau către

---

grad diferit privește acțiunile, de ex. : *„mai mult tace decît vorbește", „mai mult plînge decît rîde", „mai mult pierde decît cîștigă"* etc.

[36] De ex. : „Tot timpul ea a fost *mai mult tăcută, mai mult tristă*", „Toată viața el a fost un om *mai mult nefericit*" etc., sau cu adverbul *degrabă* : „Expunerea, făcută de un om *mai degrabă tînăr*, a fost, cel puțin pentru mine, foarte greu de urmărit". Iorgu Iordan, *Memorii*, vol. III, București, 1979, p. 163 ; „In lumina mohorîtă [...] se văzu intrînd un chip ciudat de om, care la întîia vedere părea *mai degrabă un măscărici*". I. Agârbiceanu, *Arhanghelii*, vol. II, p. 44.

[37] Spunem astfel (fără să fie vorba de valoarea „aproximativă" a comparativului, relevată de Florica Ficșinescu, *Un fals comparativ de superioritate*, în *Limba română*, 1963, nr. 5, p. 511 și urm.), pentru că, în contextul mai larg din care sînt desprinse, ceea ce se comunică prin atari structuri (privite, firește, în ansamblul lor) nu este atît rezultatul exact, riguros al unei comparații propriu-zise, cît mai ales o *aproximație* în legătură cu o însușire sau alta (de ex., vîrsta, înălțimea etc.) privind referentul (obiectul).

cealaltă dintre ele, exprimarea gramaticală a acestei mișcări fiind asigurată de forma graduală adecvată a adverbului amintit.

În consecință, credem că asemenea construcții, fixate sub formă de comparație și atît de interesante prin natura lexico-semantică a componentelor, pot fi privite ca *inanalizabile în interiorul lor din punct de vedere funcțional*. Considerarea lor *în bloc*, drept *o singură parte de propoziție* (nume predicativ, atribut — cum este cazul în exemplele discutate) se înscrie ca o altă posibilitate de interpretare sintactică [38], susținută, evident, mai mult de sensul decît de forma acestora, pe care aici — mai ales aici — el și-o subordonează și o domină.

[38] Decît cea propusă în GA_2, II, p. 184 — 186.

Discordanțe între scrierea și rostirea românească

(omografe eterofone și eterografe omofone)*

CONSTANTIN DOMINTE

0. Rîndurile care urmează sînt consacrate cîtorva probleme de fonetică și de scriere ale limbii române, dintre care cele mai multe au fost discutate în literatura de specialitate mai ales dintr-o perspectivă practică, implicîndu-se fie punctul de vedere didactic, fie punctul de vedere general filologic, legat de editarea textelor literare (mai cu seamă poetice). Aceste rînduri vizează unele discordanțe între scriere și rostire, relevîndu-le ca dificultăți grafice, respectiv fonetice ale limbii române, atît pentru vorbitorii nativi — în primul rînd pentru elevii care abia deprind ortografia și ortoepia—, cît și pentru străinii interesați de însușirea ei deplină. Abordăm acum aceleași probleme dintr-o perspectivă pur lingvistică, propunînd o sistematizare a lor.

Din punctul de vedere al lingvisticii generale, problemele tratate aici se înscriu în capitolul relațiilor dintre compartimentele limbii, în speță dintre fonetică și lexic, dar și dintre fonetică și morfologie [1].

Sistemul de transcriere fonetică utilizat mai jos este cel din cunoscuta carte a lui Emanuel Vasiliu, *Fonologia limbii române*, București, Editura științifică, 1965.

Abrevierile, la care vom recurge foarte des în continuare, sînt — în general — cele obișnuite, poate mai puțin mit. (mitologie), pl.-t. (*pluralia-tantum*) și sg.-t. (*singulare-tantum*).

1. *Scriere identică, rostire diferită* (omografe eterofone)

Omografele eterofone [2] sînt cuvintele, diferite din punct de vedere semantic, cu grafie identică, dar cu rostire diferită. Între ele se disting,

---

* Fragment din comunicarea *Probleme de ortografie și de ortoepie ale limbii române*, prezentată în ședința din 18 martie 1980 a Grupului român de lingvistică aplicată.

[1] A se vedea *Gramatica limbii române*, București, Academia R.S. România, ed. a doua, tiraj nou, vol. I, 1966, p. 14, 23—25; *Tratat de lingvistică generală*, sub redacția acad. Al. Graur, Lucia Wald et al., București, Editura Academiei R.S. România, tiraj nou, 1972, p. 289—295 (mai ales p. 289—292); Mioara Avram, *Locul foneticii în învățămîntul limbii române*, în *Limbă și literatură*, *Seria I*, *Prelegeri 2*, București, Societatea de științe filologice din R.S. România, 1978, p. 139.

[2] Termenii *omograf* și *omofon* sînt de mai multă vreme folosiți în fonetica românească. În ceea ce îl privește pe *eterofon*, l-am adaptat pentru fonetică din terminologia muzicală, unde înseamnă „care prezintă o deviere incidentală de la linia melodică de bază în cazul suprapunerii a două sau mai multe voci care intonează aceeași melodie". În cele ce urmează semnificația termenului este „care prezintă o pronunțare variată, în ciuda grafiei unice". *Etero*graf, „care prezintă o grafie variată, în ciuda rostirii unice" (a se vedea *infra*, 2.), este format prin dublă analogie cu *eterofon* și *omograf*; este folosit în sintagma *omonimie eterografică* de Flora Șuteu, *Influența ortografiei asupra pronunțării literare românești*, București, Editura Academiei R.S. România, 1976, p. 122.

mai întîi, două subclase de eterofone, după natura deosebirilor fonetice: omografe eterofone de ordin segmental (cf. 1.1.) și omografe eterofone de ordin suprasegmental (cf. 1.2.). Există, firește, și o subclasă în interiorul căreia deosebirile sînt combinate — de ordin segmental și suprasegmental totodată (cf. 1.3.).

1.1. *Omografe eterofone din punct de vedere segmental*

Sînt cuvinte, diferite semantic, cu grafie identică, dar cu complexe sonore diferite. O parte dintre ele provine din faptul că litera *e-* (*e inițial*) notează, în cazul cîtorva cuvinte și forme din fondul vechi al limbii române (pronume, o formă verbală), diftongul [je-], iar în complexele grafice ale cîtorva interjecții, aceeași literă, în aceeași poziție, notează vocala [e-] sau, ca excepție, semivocala [e̯-]. Celelalte cîteva rezultă din varietatea fonetică segmentală notată prin *-îi* (*i dublu final*).

Primele sînt (cifrele arabe din stînga notînd perechile):

1. e_1 [je] — verb. ind. prez., pers. III, sg. (=*este*),
   e_2! [e] — interj. cu funcțiune fatică (uneori cu intonație interog.);
2. ea_1 [ja] — pron. pers., III, sg., f., N., A. acc.,
   ea_2! [e̯a] — interjecție, expresie a indiferenței sau a disprețului[3];
3. ei_1 [jej] — pron. pers., III, pl., m., N., A.acc./sg., f., G., D.acc.,
   ei_2! [ej] — interj., var. a celei de sub 1;
4. eu_1 [jew] — pron. pers., I, sg., N.,
   eu_2 [ew] — subst. sg.-t., n., N., neart. („subiect; individualitate, personalitate") — în limbajul filozofic și în cel al criticii literare.

Grafia este fluctuantă în cazul interjecțiilor din perechile 1—3, care, datorită rostirii și cu aspirație inițială, capătă cîte un dublet grafic cu *h-*. Interjecția din 2. este uneori rostită [ɛ:], deci ca vocală anterioară deschisă și lungă, în dependență de dispoziția afectivă a vorbitorului. În plus, interjecțiile menționate au și o intonație specială, contrastantă față de aceea a elementelor prime ale perechilor respective și notată prin *!*, aici cu valoare pur ortografică[4], ceea ce — dintr-o perspectivă fonetică riguroasă — ar determina plasarea perechilor 1—2 în categoria discutată *infra*, sub 1.3. Le-am plasat, totuși, aici, pentru că în unele texte elementele componente ale acestor perechi pot deveni omografe autentice (omofone numai din punctul de vedere suprasegmental; cf. e_1? „este?" și e_2? — variantă interogativă a interjecției, apoi: „ei_1 (sau alții)?" vs „ei_2 (ce-ai realizat)?").

În ceea ce privește primul element al perechii 4, ca dealtfel și primele elemente ale perechilor 1 și 3[5], prin influența grafiei asupra rostirii, mai ales

[3] Pentru mostre, a se vedea articolul nostru, *Interjecția și onomatopeea în limba română*, în *Analele Universității* [*din*] *București*, XX, 1971, nr. 1/2, p. 173, 191 și n. 36; *Limba română contemporană*, vol. I, sub coordonarea acad. Ion Coteanu, București, Editura didactică și pedagogică, 1974, p. 322.

[4] A se vedea articolul nostru *Ortografie și ortoepie metalingvistică. Două probleme*, sub tipar.

[5] Cf. Mioara Avram, *Școala și cerințele actuale ale predării ortografiei și ortoepiei*, în *Limbă și literatură, Seria I, Prelegeri 1*, București, Societatea de științe filologice din R.S. România, 1977, p. 162—163.

la elevii din clasele elementare, capătă și o variantă de rostire cu [e-], care rămîne însă accidentală.

Omografiile acestea sînt însă puțin importante pentru limbă, implicînd — în general — elemente periferice în raport cu sistemul.

A doua subspecie de omografe eterofone segmentale poate fi ilustrată prin perechi de felul următoarelor:

1. *albii*$_1$ ['al-bi] — adj./subst., m.pl., art. hot. („alb"),
   albii$_2$ ['al-bij] — subst., f., pl., neart. („albie");
2. *perii*$_1$ ['pe-ri] — subst., m., pl., art. hot. („păr"),
   perii$_2$ ['pe-rij] — subst., f., pl., neart. („perie");
3. *roșii*$_1$ ['ro-ʃi] — part./adj., m., pl., art. hot. („ros"),
   roșii$_2$ ['ro-ʃij] — adj., m., f., n., pl., neart./subst., f., pl., neart. („roșu"; „roșie");
4. *serii*$_1$ ['se-ri] — subst., f., sg., G., D., art. hot. („seară"),
   serii$_2$ ['se-rij] — subst., f., pl., neart. („serie").

Această subspecie pune cîteva probleme deosebite, rezultate — după opinia noastră — din insuficienta codificare ortoepică a elementelor componente ale perechilor. Este adevărat că în rostirea multor vorbitori, mai ales în stilul solemn, elementele perechilor înșirate imediat mai sus apar și ca omofone, probabil sub influența grafiei lor unice. Eterofonia acestor elemente, evidentă la mulți alți vorbitori, poate fi considerată morfologic motivată.

Dacă *serii*$_1$, de exemplu, are structura morfematică [seri], G.D., sg., neart. +[i], art. hot., f., G., D., sg., „derivarea morfologică" avînd drept consecință fonetică „estomparea" lui [i], lipsit de pregnanță articulatorie (cu atît mai mult în contextul *consoană .... i vocalic*) și disilabizarea formei: ['se-ri], G., D., sg., art. hot., *serii*$_2$ are structura morfematică seri/e ['se-ri-je] sau ['se-ri-^{i}e], N., A., sg., neart., în care [-e] este substituit cu [Ø], iar [j] sau [^{j}] aderă, în chip de expresie semivocalică a desinenței de pl., la silaba precedentă, pe lîngă [-i], vocalic, din complexul sonor al rădăcinii, consecința fonetică implicînd și o disilabizare, dar cu o deosebire fonetică segmentală în a doua silabă (față de primul element al perechii): ['se-rij], G., D., sg., neart./N., G., D., A., pl., neart.[6].

1.2. *Omografe eterofone din punct de vedere suprasegmental*

Sînt cuvintele, diferite semantic, cu grafie identică și complexe sonore alcătuite din sunete subordonabile la aceleași foneme, dar cu accentuare diferită. Ele sînt mult mai numeroase decît cele de sub **1.1.** și, în general, mai cunoscute — fiind aduse adesea în discuțiile referitoare la funcțiunea distinctivă a accentului liber românesc. De aceea, în continuare — menționînd și majoritatea exemplelor de acest fel din literatura de specialitate — vom insista mai ales asupra tipurilor de perechi omografice[7].

[6] Cu privire la desinența de plural a acestui tip de substantive feminine, a se vedea G. Beldescu, *Despre raporturile dintre pronunția literară și ortografie în practica predării limbii române*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1975, p. 368, și *Ortografia în practica predării morfologiei*, în *Limbă și literatură*, vol. IV, 1979, p. 418.

[7] Simbolurile reprezintă silabația și locul accentului. Explicația abrevierilor din textul și notele care urmează: Avram = Mioara Avram, *Locul foneticii în învățămîntul limbii române*,

Tipul 1. ´ —vs — ´ (disilabic paroxiton ~ oxiton); ex.: *albii*$_1$, subst., f., pl., neart. ~ *albii*$_2$, verb, ind. perf. s., I sg.; *borduri*$_1$ („bord") ~ *borduri*$_2$ („bordură"); *lupta*$_1$, subst., art. hot. ~*lupta*$_2$ verb, inf. /ind. imperf., III, sg.; *luptă*$_1$, subst. neart./verb, ind. prez., III sg. ~*luptă*$_2$, verb, ind. perf. s., III, sg.; *pară*$_1$, subst. (omonime: nume de fruct/reg. cu semnificația „văpaie") ~ *pară*$_2$, verb perf. s. („a para"); *posturi*$_1$ („post") ~ *posturi*$_2$ („postură"); *strigă*$_1$, verb, ind. prez., III sg. ~*strigă*$_2$, verb, ind. perf. s., III, sg.; *turnuri*$_1$ („turn") ~ *turnuri*$_2$ („turnură") etc.[8].

Tipul 2. ´ — — vs — ´ — (trisilabic proparoxiton ~ paroxiton); ex.: *parcele*$_1$ („parcă", subst., mit.) ~ *parcele*$_2$ („parcelă"); *umbrele*$_1$ („umbră") ~ *umbrele*$_2$ („umbrelă") etc.[9].

Tipul 3. ´ — — vs — — ´ (trisilabic proparoxiton ~ oxiton); ex.: *flutură*$_1$, verb, ind. prez., III sg. ~*flutură*$_2$, verb, ind. perf. s., III, sg.; *satură*$_1$ („a sătura") ~ *satură*$_2$ („a satura") și formele corespunzătoare ale altor verbe, ca: *mătură, spînzură, vîntură; mestecă, sfîrtecă, spintecă, vindecă* etc.[10].

Tipul 4. — ´ — vs — — ´ (trisilabic paroxiton ~ oxiton); ex.: *anexa*$_1$, subst., f., sg., art. hot. ~ *anexa*$_2$, verb, inf./ind. imperf., III sg.; *anexă*$_1$, subst., f., sg., neart. ~ *anexă*$_2$, verb, ind. perf. s., III sg.; *parcelă*$_1$ ~ *parcelă*$_2$; *mozaic*$_1$, adj./subst. ~ *mozaic*$_2$, subst. etc.[11].

---

cit.; Gramatica = *Gramatica limbii române*, cit.; Graur = Al. Graur, *Mic tratat de ortografie*, București, Editura științifică, 1974; Hristea = Theodor Hristea, *Probleme de fonetică*, în *Sinteze de limba română*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972, p. 32—44; IL = *Introducere în lingvistică*, elaborată de un colectiv condus de Al. Graur, ediția a III-a, revizuită și adăugită, București, Editura științifică, 1972; TLG = *Tratat de lingvistică generală*, cit.; Vulpescu = Romulus Vulpescu, *Este necesar accentul grafic în ortografia noastră?*, în *Limba română*, XI, 1962, nr. 2, p. 181—189.

[8] Alte exemple: *afin*$_1$ (bot.) ~ *afin*$_2$ („rudă"), *buget*$_1$, adj. ~ *buget*$_2$, subst., *dafin*$_1$ ~ *dafin*$_2$ (reg.: „salcîm"), *forma*$_1$ ~ *forma*$_2$, *formă*$_1$ ~ *formă*$_2$, *mîna*$_1$ ~ *mîna*$_2$, *nota*$_1$ ~*nota*$_2$, *notă*$_1$ ~ *notă*$_2$, *para*$_1$ ~ *para*$_2$, *robot*$_1$ (reg.) ~ *robot*$_2$, *voia*$_1$ ~ *voia*$_2$, la Vulpescu, care mai adaugă, pentru *albii*$_2$, și adj., m., pl., neart. („albiu"); *jură*$_1$ ~ *jură*$_2$, *miza*$_1$ ~ *miza*$_2$, *umbla*$_1$ ~ *umbla*$_2$, la Graur, p. 106—107; *copii*$_1$ („copie") ~ *copii*$_2$ („copil"), în IL, p. 94, la Avram, p. 139, Graur, p. 105, Hristea, p. 42, Vulpescu; *ară*$_1$ ~ *ară*$_2$, în Gramatica, p. 50 și la Vulpescu; *lături*$_1$ (expr. „în ~") ~ *lături*$_2$, pl.-t., *cîntă*$_1$ ~ *cîntă*$_2$, în IL, p. 94, 160, TLG, p. 291, la Graur, p. 106, Hristea, p. 42, Vulpescu; *urlă*$_1$ ~ *urlă*$_2$, *țipă*$_1$ ~ *țipă*$_2$, în IL, p. 160; *află*$_1$ ~ *află*$_2$, în TLG, p. 291; *torturi*$_1$ („tort") ~ *torturi*$_2$ („tortură"), la Graur, p. 106.

[9] Alte exemple: *copie*$_1$, subst., f., sg., neart./verb, ind. prez., III sg. sau pl. (= *copiază*) ~ *copie*$_2$, subst., f.,sg., neart., ecles., *repede*$_1$, adv. ~ *repede*$_2$, verb, la Vulpescu; *modele*$_1$ ~*modele*$_2$, la Vulpescu și la Graur, p. 105; *acele*$_1$, subst., n., pl.,art. hot. ~*acele*$_2$, adj. dem., n./f., pl., N.,A., în IL, p. 94, la Avram, p. 139, Hristea, p. 42, Vulpescu; *veselă*$_1$, adj. ~ *veselă*$_2$, subst., la Hristea, p. 42; *vie*$_1$ (subst., adj., verb) ~ *vie*$_2$ (verb arh.), la Vulpescu. Exemplele *citera* și *Citera*, *mitică*, adj., f., și *Mitică*, furnizate de Vulpescu, aparent încadrabile aici, nu sînt numai eterofone suprasegmentale, ci și eterografe, prin aplicarea principiului simbolic în ortografie (pentru care a se vedea Theodor Hristea, *Probleme de ortografie*, în vol. *Sinteze de limba română*, cit., p. 60—62).

[10] Alte exemple: *tinerei*$_1$, adj./ subst., f., sg., G., D., art. hot. ~ *tinerei*$_2$, adj./ subst., m.,pl., la Vulpescu; *scutură*$_1$ ~ *scutură*$_2$, în *Gramatica*, p. 50.

[11] Alte exemple: *acuză*$_1$, subst. ~ *acuză*$_2$, verb, *ascultă*$_1$ ~ *ascultă*$_2$, *director*$_1$, subst. ~ *director*$_2$, adj., *îmbie*$_1$ ~ *îmbie*$_2$, *învie*$_1$ ~ *învie*$_2$, *lumina*$_1$ ~ *lumina*$_2$, *lumină*$_1$ ~ *lumină*$_2$, *mărită*$_1$, adj., f. („augmentată" / „slăvită") ~ *mărită*$_2$, verb, *ripostă*$_1$ ~ *ripostă*$_2$ (la care s-ar mai putea adăuga, firește, *riposta*$_1$ ~ *riposta*$_2$), la Vulpescu; *adună*$_1$ ~ *adună*$_2$, la Hristea, p. 42. Exemplele *capitol* și *Capitol*, de la Vulpescu, sînt eterofone eterografe.

Tipul 5. ´ — — — — vs — — ´ — — (tetrasilabic anteproparoxiton ~ paroxiton); ex.:
cîntecele$_1$ („cîntec") ~ *cîntecele*$_2$ („cîntecel"); *scutecele*$_1$ („scutec") ~ *scutecele*$_2$ („scutecel").

Tipul 6. — ´ — — vs — — ´ — — (tetrasilabic proparoxiton ~ paroxiton); ex.:
paralele$_1$ („para") ~ *paralele*$_2$ („paralelă")[12].

Tipul 7. — ´ — — vs — — — ´ (tetrasilabic proparoxiton ~ oxiton); ex.: *apropie*$_1$ ~ *apropie*$_2$, în *Gramatica*, p. 50.

Tipul 8. — — ´ — vs — — — ´ (tetrasilabic paroxiton ~ oxiton); ex.: *analiza*$_1$ ~ *analiza*$_2$; *analiză*$_1$ ~ *analiză*$_2$; *manifestă*$_1$, adj., f., sg./verb, ind. prez., III, sg. ~ *manifestă*$_2$, verb, ind. perf. s., III, sg.[13].

În rare cazuri se realizează și o triplă eterofonie suprasegmentală:
´ — — — vs — ´ — — vs — — — ´
(tip trisilabic proparoxiton ~ paroxiton ~ oxiton); ex.:
mobilă$_1$, subst., f., sg., N., A., neart.,
mobilă$_2$, adj., f., sg., N., A.,
mobilă$_3$, verb, ind. perf. s., III, sg.[14].

Tipurile 1 și 4 sînt cel mai bine reprezentate, prin frecventa eterofonie a unor omografe notînd — pe de o parte — substantive feminine, în forma de singular nearticulată sau cu articol hotărît, și — pe de alta — verbe de conjugarea I, de obicei din aceeași familie cu substantivele, în forma de persoana a III-a singular a perfectului simplu, a prezentului sau a imperfectului, respectiv — de infinitiv. Pe locul următor, în privința bogăției realizărilor, se situează tipul 3. Toate ilustrările din acest paragraf pun în evidență „economia fonetică segmentală" datorită intervenției unui factor suprasegmental: libertatea accentului.

1.3. *Omografe eterofone combinate*

Sînt cuvintele diferite semantic (fie în privința sensului lexical, fie în a aceluia gramatical), cu grafie identică dar cu deosebiri în ceea ce privește sunetele alcătuitoare ale complexelor lor sonore și poziția accentului.

Exemplu tipic este următorul:
era$_1$, verb, ind. imperf., III, sg. („a fi"),
era$_2$, subst., f., sg., N., A., art. hot. („eră"), la Vulpescu și la Graur, p. 107[15].

---

[12] Exemplul provine de la Vulpescu, din lista căruia se încadrează tot aici: *republica*$_1$ ~ *republica*$_2$, *republică*$_1$ ~ *republică*$_2$; apoi: *comedie*$_1$ (atestat la Eminescu) ~ *comedie*$_2$, *companie*$_1$ ~ *companie*$_2$, la Vulpescu și la Hristea, p. 42.

[13] Aici se încadrează exemplul *înapoia*$_1$, prep. (nu adverb) ~ *înapoia*$_2$, verb din lista lui Vulpescu.

[14] Alte cîteva exemple asemănătoare menționează Vulpescu: *mînie*$_1$, verb ~ *mînie*$_2$, subst. ~ *mînie*$_3$, verb, *mlădie*$_1$, verb ~ *mlădie*$_2$. verb/adj. ~ *mlădie*$_3$, verb. S-ar mai putea adăuga: *mîngîie*$_{1,2}$~*mîngîie*$_3$, și chiar un exemplu de tip tetrasilabic: *întîrzie*$_{1,2}$~*întîrzie*$_3$ din inventarul aceluiași autor, exemple notate aici într-un mod particular, pentru că primele două elemente ale fiecărei triplete sînt de fapt variante accentuale ale aceleiași forme verbale.

[15] Se mai pot adăuga aici: *baterii*$_1$ ['ba-te-ri], subst., f., sg., G., D., art. hot. („batere") ~ *baterii*$_2$ [ba-te-'rij], subst., f., pl., neart. („baterie"); *beții*$_1$ („beat") ~ *beții*$_2$ („beție"); *călători*$_1$ („călător") ~ *călătorii*$_2$ („călătorie"); *cîntării*$_1$, subst., f., sg., G. D., art. hot. ~ *cîntării*$_2$, verb, ind. perf. s., I sg.; *stropii*$_1$, subst. ~ *stropii*$_2$, verb. În literatura de specialitate au mai

În mai multe cazuri de omografie etrofonică combinată deosebirilor amintite mai sus li se asociază și o silabație variată, ca în exemplele următoare:

1. *mia*$_1$ [mja] — subst., f., sg., N., A., neart. (art. hot. „miaua"),
   mia$_2$ ['mi-ja] — subst., f., sg., N., A., art. hot. (neart. „mie");
2. *ochi*$_1$ [ok'] — subst., m., sg.,pl., neart.,
   ochi$_2$ [o-'ki] — verb, inf./ind. perf. s., III, sg. (și *ochii*$_1$ ~ *ochii*$_2$, cf. nota 16);
3. *pustii*$_1$ [pus-'tij] — adj., m.,pl., neart. („pustiu")/subst. arh., f., pl., neart. („pustie", cf. *ducă-se pe* p u s t i i),
   pustii$_2$ [pus-ti-'ji]— verb, inf./ind. perf.s., III, sg.;
4. *roi*$_1$ [roj] — subst., n., sg., neart.,
   roi$_2$ [ro-'ji] — verb, inf./ind. perf. s., III, sg.[16].

În rare cazuri se poate înregistra o triplă eterofonie combinată:

roșii$_1$ ['ro-ʃi] — adj., m., pl., art. hot. („ros"/„a roade"),
roșii$_2$ ['ro-ʃij] — subst., f., pl., neart./adj., m., f., n., pl. („roșie" — legumă; „roșu"),
roșii$_3$ [ro-'ʃij] — verb, ind. perf. s., I sg. („a roși").

2. *Scriere diferită, rostire identică* (eterografe omofone)

E t e r o g r a f e l e o m o f o n e[17] sînt cuvintele, diferite din punct de vedere semantic, a căror grafie diferită ascunde o rostire „identică"[18]. Ele se pot subîmpărți în eterografe omofone pur l e x i c a l e (cf. 2.1.) și eterografe omofone l e x i c a l e - s i n t a c t i c e (cf. 2.2.).

2.1. *Eterografe omofone lexicale*

Sînt puțin numeroase în limba (scrierea) română contemporană:

1. *ea* [ja]$_1$ — pron. pers., III, sg., f., N., A. ,acc.,
   ia [ja]$_2$ — verb, ind. prez., III, sg. („a lua")/interj. de avertisment, cf. Avram, p. 139;

---

fost menționate exemplele: *pricinui*$_{1,2}$ ~ *pricinui*$_3$; *repezi*$_1$, adj., m., p. ~ *repezi*$_2$, verb, ind. ~ *repezi*$_3$, verb, inf.; *slobozi*$_1$, adj., m., pl. ~ *slobozi*$_2$, verb (= *slobozești*) ~ *slobozi*$_3$, verb, inf.; *snopii*$_1$, subst. ~ *snopii*$_2$, verb, la Vulpescu; *muncii*$_1$, subst., f.,sg., G., D., art. hot. ~ *muncii*$_2$, verb, ind. perf. s., I sg.; *pustiii*$_1$, adj., m., pl., art. hot. („pustiu") ~ *pustiii*$_2$, verb, ind. perf. s., I sg. („a pustii"); *soții*$_1$, subst. m. ~ *soții*$_2$, subst. f., la Graur, p. 107, 133, 137; *indicii*$_1$ ['in-di-či] („indice") ~ *indicii*$_2$ [in-'di-čij] („indiciu").

[16] La care se mai pot adăuga: *snopi*$_1$, subst. ~ *snopi*$_2$, verb, *stropi*$_1$, subst. ~ *stropi*$_2$, verb. În literatura de specialitate au mai fost menționate exemplele: *absolvi*$_1$ ~ *absolvi*$_2$, *absorbi*$_1$ ~ *absorbi*$_2$, *altoi*$_1$ ~ *altoi*$_2$, *boi*$_1$ ~ *boi*$_2$, *boți*$_1$ ~ *boți*$_2$, *chinui*$_1$ (= chinuiești) ~ *chinui*$_2$, *dărui*$_1$ (= dăruiești) ~ *dărui*$_2$, *jefui*$_1$ (= jefuiești) ~ *jefui*$_2$, *mări*$_1$, interj. / subst., pl. ~ *mări*$_2$, verb, *mînji*$_1$, subst.~ *mînji*$_2$, verb, *muri*$_1$, subst. (bot.) ~ *muri*$_2$, verb, *pieri*$_1$ ~ *pieri*$_2$, *robi*$_1$ ~ *robi*$_2$, *sări*$_1$ ~ *sări*$_2$, *sfătui*$_1$ (= sfătuiești) ~ *sfătui*$_2$, *voi*$_1$ ~ *voi*$_2$, la Vulpescu; *birui*$_1$ ~ *birui*$_2$, *boli*$_1$ ~ *boli*$_2$, *foi*$_1$ ~ *foi*$_2$, *îndoi*$_1$ ~ *îndoi*$_2$, la Graur, p. 130, 133, 136, 137; *albi*$_1$ [albi̯], adj./ subst., m., pl., neart. („alb") ~ *albi*$_2$ [al-'bi], verb, inf./ind. perf. s., III sg., *ia*$_1$, verb („a lua") ~ *ia*$_2$, subst. („ie"), la Avram, p. 140; *deși*$_1$ [deʃi̯], adj., m., pl., neart. („des") ~ *deși*$_2$ [de-'ʃi], conj. subord. conces., la Vulpescu și la Graur, p. 132; *haină*$_1$ ['haj-nă], subst., f., sg., N., A., neart. ~ *haină*$_2$ [ha-'ji-nă], adj., f., sg., N., A. (aceste două cuvinte rămîn omografe în toate formele flexiunii lor), cf. Vulpescu, Graur, p. 136, Avram, p. 139.

[17] A se vedea nota 2.

[18] Atributul *identică* trebuie înțeles, firește, prin raportare la funcționalitatea, nu la articularea sunetelor componente ale complexelor sonore.

2. *ei* [jej]$_1$ — pron. pers., III, sg., f., G., D., acc./III, pl., m., N., A. acc.,
iei [jej]$_2$ — verb, ind. prez., II, sg. („a lua");
3. *ele* [*jele*]$_1$ — pron. pers., III, pl., f., n., N., A., acc.,
iele [jele]$_2$ — subst., pl.-t. (folcl.), neart., cf. Graur, p. 127;
4. *miniștri* [mini ʃtri]$_1$ — subst., m., pl., neart.,
miniștrii [mini ʃtri]$_2$ — subst., m., pl., art. hot., cf. Graur, p. 133; de fapt aici se încadrează toate substantivele masculine a căror rădăcină se termină în grupul consonantic „muta cum liquida", cf. Beldescu, p. 319,

dintre care perechile 1—3 se explică prin aceeași „polivalență" fonetică [19] a literei *e-* (cf. 1.1.): [j-], în 1, sau [je-], în 2—3, *supra*. La acestea se mai poate adăuga, datorită păstrării grafiei originare (germane) a neologismului, perechea:

5. *om* [*om*]$_1$ — subst., m., sg., neart.,
ohm [*om*]$_2$ — subst., m., sg., neart. (unitate de măsură a rezistenței electrice),

dacă se trece cu vederea pronunțarea curentă [ʷom] a primului element al perechii, sau aceea prețioasă, fiind „intrusă" în rostirea românească după modelul german, anume [ɔ:m], a celui de al doilea element al aceleiași perechi [20].

2.2. *Eterografe omofone lexicale-sintactice*

Sînt mai numeroase decît precedentele. Ele rezultă din combinații grafice de cuvinte (din punct de vedere sintactic: autonom + non-autonom, dar și autonom + autonom sau non-autonom + nonautonom). În toate cazurile, elementul diferențiator de ordin grafic este c r a t i m a, prin prezența ei în interiorul unor complexe grafice. Perechile eterografice care urmează pun serioase probleme în cursul inițierii în scrierea limbii române, pentru că implică la fel de serioase noțiuni de lexic și de morfologie:

Tipuri m o n o s i l a b i c e:

Tipul 1. Cuvînt autonom sintactic + cuvînt non-autonom sintactic:
l-aș [la ʃ]$_1$, pron. pers., III, sg., m.-n., A., neacc. + verb aux. mod. condițional-optativ, prez., I sg. ~ *laș* [la ʃ]$_2$, adj./subst., m.,

[19] Emanuel Vasiliu, *Scrierea limbii române în raport cu fonetica și fonologia*, Curs anul I București, 1979, p. 50—51, 53—54, 60—61, 64, denumește acest fenomen — dintr-o perspectivă semiotică generală — *polisemie*.

[20] Fără a fi vorba de eterografie omofonică, este de amintit aici situația oarecum neobișnuită a cuvîntului grafic *citronadă*, pe care majoritatea vorbitorilor români îl rostesc [sitronadă], printr-o „intruziune" parțială a pronunțării franceze a cuvîntului echivalent, ceea ce produce un tip cu totul aparte de discordanță între scriere și rostire. Am întîlnit grafia *sitronadă* numai în *Dicționar francez-român*, Editura științifică, 1967, s.v. **citronnade**. A reînviat nu de mult, apoi, fluctuația grafică *filozof*/*filosof*, *filozofie*/*filosofie*, elementele ei secunde părînd să cîștige teren, fără vreun temei intern, în dauna primelor. A se vedea, în privința aceastui caz, Al. Graur, *op.cit.*, p. 151; idem, *Limba literară*, Editura științifică și enciclopedică, 1979, p. 53; I. Coteanu, *Pentru un mare dicționar ortografic al limbii române*, în *Limba română*, XXV, 1976, nr. 4, p. 353; C. Dominte, *Planificarea lingvistică*, în *Forum. Revista învățămîntului superior*, XX, 1978, nr. 9, p. 52.

sg., neart.; *l-ați* [laʦi]$_1$, pron. pers., III, sg., m.-n., A., neacc. + verb aux., ind., perf. c., II, pl. ~*lați* [laʦi]$_2$, adj., m., pl.; *mi-a* [mja]$_1$, pron. pers., I, sg., D., neacc. + verb aux., ind., perf. c., III, sg. ~ *mia* [mja]$_2$, subst., f., sg., N., A., neart. (m.: „miel"); *ne-a* [n̯ea]$_1$, pron. pers., I, pl., D., A., neacc. + verb aux. ind., perf. c., III, sg. ~ *nea* [n̯ea]$_2$, reg.: subst. hipocor. m./reg.: subst. f.); *ne-am* [n̯eam]$_1$, pron. pers., I, pl., D., A., neacc. + verb aux ... ~ *neam* [neam]$_2$, subst., n., sg., neart./reg.: adv. negativ; *v-ar* [var]$_1$, pron. pers., II, pl., D., A., neacc. + verb aux. cond.-opt., prez., III, sg./pl. ~ *var* [var]$_2$, subst., n., sg.-t., neart.[21].

Tipul 2. Cuvînt non-autonom sintactic + cuvînt non-autonom sintactic: *n-a* [na]$_1$, adv. neg. + verb aux., ind. perf. c., III sg. ~ *na* [na]$_2$, interj.; *n-aș* [naʃ]$_1$, adv. neg. + verb aux., cond. -opt., prez., I, sg. ~ *naș* [naʃ]$_2$, subst., m., sg., neart.[22].

Tipul 3. Cuvînt autonom sintactic + cuvînt autonom sintactic: *ce-ai* [čăj]$_1$, pron. rel./interog. + verb aut. (în unele contexte: aux., ceea ce plasează exemplul în tipul 1), ind. prez., II, sg. ~ *ceai* [čăj]$_2$, subst. n., sg., neart.[23].

Tipul 4. Cuvînt non-autonom sintactic + cuvînt autonom sintactic: *a-i* [aj]$_1$, prep. + pron. pers., III, sg., D., A., neacc. ~ *ai* [aj]$_2$, verb autonom (în alte contexte: aux.), ind. prez., II, sg.; *c-am* [kam]$_1$, conj. subord. + verb aut. (respectiv: aux.) ... ~ *cam* [kam]$_2$, adv. mod. de aproximație[24].

Observații. 1. Este posibil ca unele cuvinte implicate în combinațiile grafice să aibă caracter autonom sau non-autonom sintactic, în funcție de context (cum s-a putut vedea din ilustrarea tipurilor 3 și 4, la exemplele menționate mai putîndu-se adăuga combinațiile: autonom / non-autonom + non-autonom — *s-ar* ~ *sar*, *te-i* ~ *tei*, apud G. Beldescu; *s-a* ~ *sa*, *s-au* ~ *sau*, apud Beldescu și Graur —, autonom + autonom/non-autonom — *ce-i* ~ *cei*, *mi-i* ~ *mii*, *ți-i* ~ *ții*, *vi-i* ~ *vii*, apud Beldescu —, non-autonom + autonom / non-autonom — *că-i* ~ *căi*, *n-ai* ~ *nai*, apud Beldescu).

2. Este, apoi, posibil ca ambele elemente ale perechii eterografice să constea din combinații de cuvinte separate prin cratimă: *d-ăi* [dăj]$_1$, reg.; prep. + art. adj./pron. dem., m. pl. ~ *dă-i*

[21] A se vedea G. Beldescu, *Ortografia în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 38—39 și nota 1 (p. 39). Tot aici se încadrează exemplele, provenind de la același autor: *ce-a* ~ *cea*, *i-a* ~ *ia*, *i-ar* ~ *iar*, *m-ai* ~ *mai*, *m-or* ~ *mor*, *v-a* ~ *va*, *v-oi* ~ *voi*, *v-or* ~ *vor*, ca și: *l-a* ~ *la*, idem, *ibidem*; Graur, *Mic tratat de ortografie*, cit., p. 86.

[22] La aceste exemple se pot adăuga: *c-a* ~ *ca*, *c-ar* ~ *car*, *c-or* ~ *cor*, *n-oi* ~ *noi*, *n-or* ~ *nor*, *p-un* ~ *pun*, de la G. Beldescu, *ibidem*.

[23] Exemplul provine de la G. Beldescu, *ibidem*, care mai menționează exemplele — de încadrat tot aici — *ce-l* ~ *cel*, *du-ne* ~ *dune*; tot aici se încadrează perechea *într-una* ~ *întruna*, Graur, p. 83.

[24] Exemplele provin de la G. Beldescu, *ibidem*. Tot aici se încadrează și perechea *a-l* ~ *al*, idem, *ibidem*, Graur, *ibidem*.

[dăj]$_2$, verb, imper. afirm., II, sg. + pron. pers., III, sg., D., neacc./III pl., A., neacc.; *i-ați* [jaʦi]$_1$ ~ *ia-ți* [jaʦi]$_2$; *n-ați* [naʦi]$_1$ ~ *na-ți* [naʦi]$_2$;

Clasificarea schițată aici devine mai complexă, dacă se iau în considerație următorii factori:

a) posibilitatea unor triplete eterografice omofone: *i-a* [ja]$_1$, pron. pers., III, sg., D., neacc./III, pl., m., A., neacc. + verb aux., ind. perf. c., III, sg. ~ *ia* [ja]$_2$, verb, ind. prez., III, sg./imper. afirm., II, sg./interj. ~ *ea* [ja]$_3$, pron. pers., III, sg., f., N., A., acc.; *i-ai* [jaj]$_1$ ~*ia-i* [jaj]$_2$ ~*ea-i* [jaj]$_3$;

b) posibilitatea combinării a cîte trei cuvinte, datorită ritmului rapid al vorbirii, într-un element al unei perechi sau triplete eterografice omofone (situație în care combinația grafică conține două cratime): *c-a-i* [kaj]$_1$ ~*c-ai* [kaj]$_2$ ~*cai* [kaj]$_3$; *c-a-l* [kal]$_1$ ~ *c-al* [kal]$_2$ ~*cal* [kal]$_3$; *de-a-l* [dęal]$_1$ ~*de-al* [dęal]$_2$ ~*deal* [dęal]$_3$; *ș-a-l* [ʃal]$_1$ ~*ș-al* [ʃal]$_2$ ~*șal* [ʃal]$_3$[25];

c) dubla marcare grafematică a eterografiilor omofonice (caz foarte rar): *v-ați* [vaʦi]$_1$ ~*wați* [vaʦi]$_2$, care nu implică dificultăți de decodare nici în enunț (mesaj oral), nu numai în text (mesaj grafic).

Posibilitățile de confuzie între omofonele perechilor sau tripletelor menționate aici, într-un mesaj oral, sînt destul de restrînse. Iată un exemplu, ambiguu numai în rostire: **la** *dus* (, *nu la întors*) vs **l-a** *dus* (, *nu l-a adus*). Ne putem imagina, apoi, următorul dialog — cu replică brevilocventă — în anumite regiuni ale țării:

— V-ați întîlnit pînă la urmă?

— [nęam],

în care răspunsul poate avea semnificație afirmativă (*ne-am* ...) sau, dimpotrivă, negativă (*neam* „deloc"). O omofonie similară a exploatat la rimă Ștefan Augustin Doinaș:

„... precum și de dușmani prin care *ne-am*/tîrî-n mocirlă dragostea de *neam*"[26].

Eterografe precum *scoate var* vs *scoate-v-ar* sau *var scoate* vs *v-ar scoate* nu sînt și omofone autentice, din cauza deosebirilor de intonație[27]. Unele asemenea expresii, omofone numai în ceea ce privește structura lor fonetică segmentală, sînt exploatate cîteodată cu intenții glumețe, cf. *Toată lumea are nare /Numai cîrnul* **n-are nare,** cu varianta regională *nare* „nară", sau lanțul semiartificial, ludic [stankastankastankastankastan], căruia îi pot răspunde două grafii: *Stanca sta-n castan ca Stan* vs *Stan ca Stanca sta-n castan*. Numeroase jocuri de cuvinte (între care mai ales specia numită „ligament") se bazează pe situații de acest fel, iar apariția lor în literatură creează dificultăți traducătorilor. Bariere similare a depășit Romulus Vulpescu în traducerea românească a operei lui Rabelais.

---

[25] Cele mai multe elemente menționate aici provin de la G. Beldescu, *op. cit.*, p. 38—39.

[26] *Hesperia. Versuri*, Editura Cartea românească, 1979, p. 117, în poezia *Și ne ferește, Doamne* ..., versurile 5—6.

[27] Ele sînt *omofonii parțiale*, în terminologia lui G. Beldescu, *op. cit.*, p. 124.

Tipuri polisilabice:

Tipul 1. Cuvînt autonom polisilabic + cuvînt autonom monosilabic: *alege-ți* (tu) [a'leğeți]$_1$ ~ *alegeți* (voi) [a'leğeți]$_2$: *bate-ți* ['bateți]$_1$ ~ *bateți* ['bateți]$_2$[28].

Tipul 2. Cuvînt non-autonom monosilabic + cuvînt autonom polisilabic (cazuri foarte rare): *s-albe* ['salbe]$_1$ ~ salbe ['*salbe*]$_2$.

Nu am epuizat aici toate exemplele posibile, intenția noastră fiind doar să schițăm o clasificare a fenomenelor. Exemplele sînt însă numeroase, încît încercarea de a le clasifica se dovedește justificată.

Dar schița de mai sus ar fi incompletă dacă am trece cu vederea alt tip de eterografii omofonice, a căror disociere implică semantica și sintaxa. În subspecia de eterografe omofone lexicale-sintactice la care ne referim acum intervine, ca element „grafic" diferențiator, blancul (spațiul alb): este vorba de grafiile deosebite prin așa-numitul principiu sintactic al ortografiei românești (tipul *odată* vs *o dată*)[29].

3. Ortografie, ortoepie și sintaxă

Am trecut cu vederea, pînă aici, numeroase alte omofone produse în special de omonimia pronumelui personal m./f., III, sg., D., neacc., conjunct la substantivul precedent (*patria-i* „patria lui/ei"), cu forma populară, prescurtată, în sandhi, a verbului *a fi* la ind. prez., III, sg. (*patria-i* țara în care te-ai născut).

O omografie (totodată — omofonie) ca *nevasta-i grijulie* poate fi interpretată semantic-sintactic în două feluri, în funcție de valorile lui *-i* (pronume, deci atribut posesiv vs verb copulativ), anume: sintagmă complexă vs propoziție simplă. În asemenea cazuri, fenomenul sintactic al sinerezei impune ortografia respectivă: *-i* [+j] face corp fonetic comun cu ultima silabă a substantivului precedent. Dar într-un text ca următorul:

---

[28] Exemplele provin de la G. Beldescu, *op. cit.*, p. 39, unde se mai menționează: *aprinde-ți* ~ *aprindeți*, *arde-ți* ~ *ardeți*, *ascunde-ți* ~ *ascundeți*, *culege-ți* ~ *culegeți*, *cunoaște-ți* ~ *cunoașteți*.

[29] Pentru principiul sintactic, a se vedea M. Grigorescu, *Principii gramaticale în ortografie*, în *Limba română*, IV, 1954, nr. 1, p. 48; M. Avram, *Probleme ale alcătuirii unui nou îndreptar ortografic al limbii române*, în *Limba română*, XXIV, 1975, nr. 4, p. 283; G. Beldescu, *Ortografia și sintaxa*, în *Limbă și literatură*, vol. I, 1979, p. 43—49. *Îndreptarul ortografic, ortoepic și de punctuație*, ed. a III-a, București, Editura Academiei R.S. România, 1971, oferă numeroase exemple de acest fel (*de fel* ~ *defel*, p. 121, *nici cînd* ~ *nicicînd*, *nici cît* ~ ~ *nicicît*, p. 170, la care se mai poate adăuga *nici unde* ~ *niciunde*); numeroase alte exemple sînt preluate din *Îndreptar* și comentate de autorii care s-au ocupat de problemele ortografiei românești: *de altfel* ~ *dealtfel*, *de curînd* ~ *decurînd*, *de loc* ~ *deloc* (Theodor Hristea, *Probleme de ortografie*, în *Sinteze de limba română*, cit., p. 59—60, unde se mai adaugă: *în continuu* ~ *încontinuu*, *tot una* ~ *totuna*), *altă dată* ~ *altădată* (G. Beldescu, *Ortografia în școală*, cit., p. 38, unde se mai adaugă: *oare care* ~ *oarecare*, *oare cînd* ~ *oarecînd*, *care cum* ~ *oarecum*, *oare unde* ~ *oarecunde*; *ori care* ~ *oricare*, *ori ce* ~ *orice*, *ori cine* ~ *oricine*, *ori cînd* ~ *oricînd*), *de vreme* ~ *devreme* (Al. Graur, *Mic tratat de ortografie*, cit., p. 82, unde se mai adaugă: *de grabă* ~ *degrabă*, *de sigur* ~ *desigur*, p. 82, *nici cum* ~ *nicium*, p. 80, *numai de cît* ~ *numaidecît*, p. 84), *de cît* ~ *decît*, *de o parte* ~ *deoparte*, *întru cît* ~ *întrucît* (Theodor Hristea, *art. cit.*, G. Beldescu, *op. cit.*), *de mult* ~ *demult*, *o dată* ~ *odată* (G. Beldescu, *ibidem*, Al. Graur, *op. cit.*, p. 78—79), *din afară* ~ *dinafară*, *în cît* ~ *încît* (Th. Hristea, *ibidem*, Al. Graur, *op. cit.*, p. 83, 85; ambii autori adaugă: *bine cunoscut* ~ *binecunoscut*, *bine înțeles* ~ *bineînțeles*, la p. 59, respectiv 76), *alt fel* ~ *altfel*, *nu mai* ~ *numai* (Th. Hristea, *ibidem*, G. Beldescu, *ibidem*, Al. Graur, *op. cit.*, p. 76—78).

„... își găsi o scorbură, departe, pe malul Tisei, unde *nevasta-i* aducea de mîncare", Titus Popovici, *Setea*, vol. I, B.P.T, nr. 67, E.P.L, 1961, p. 29 (subl. noastră, C.D.),

grafia nu ni se pare corectă, pentru că *-i* nu are aici valoare de atribut posesiv („nevasta *lui*"; articolul hotărît este suficient în context pentru exprimarea semnificației notate între ghilimele), ci de complement indirect („*îi* aducea"). Ținînd seama de faptul că sinereza se poate produce între *i* [j] și un cuvînt următor (cînd vecinătatea fonetică și/sau ritmul vorbirii o cer(e), cf. sub 2.2., 2), 3) și nota 22) și că, în textul de mai sus, *i* este subordonat verbului *aducea*, grafia corectă ar fi trebuit să fie:

„... nevasta *i-aducea* ...",

tot așa cum am scrie, de pildă, „ilustratele *mi-aduceau* aminte de ...", nu „ilustratele-mi aduceau aminte de ...", în cazul în care referentul subiectului gramatical din acest exemplu nu ar aparține vorbitorului (celui care scrie).

În contexte de felul acesta, adică *subst., f. sg./pl., art. hot.* + **i** + *verb cu inițială vocalică*, **i** trebuie să noteze un [+j], grafic: *-i*, dacă se exprimă posesia sau apartenența, dar un [j+], grafic: *i-*, dacă se exprimă obiectul indirect. În alți termeni, direcția de realizare a *joncturii silabice* este diferită în dependență de funcțiunea sintactică a cuvîntului *i*. Pentru conceptul „joncțură silabică" — fenomenul fiind notat în transcriere prin [+] — a se vedea Emanuel Vasiliu, *Fonologia limbii române*, cit., p. 106—107 și trimiterile, p. 110—111. În manualul colectiv *Limba română contemporană*, sub coordonarea acad. Ion Coteanu, vol. I, Editura didactică și pedagogică, 1974, p. 98, Em. Vasiliu a renunțat, motivat, la utilizarea acestui concept în descrierea sistemului fonologic al românei. Am recuperat aici conceptul, foarte util în descrierea unor structuri fonetico-sintactice, considerîndu-l, implicit, element fonetic, nu fonologic.

4. *Cîteva concluzii*

Ținînd seama de o r a l i t a t e a, definitorie, a limbii ca principal instrument de comunicare interumană [30], aspectul ei s c r i s fiind subsidiar, rezultă că — din perspectiva lexicului — o m o g r a f e l e e t e r o f o n e (cf. 1 și urm.) trebuie considerate p a r o n i m e (cu o paronimie mascată de convenția ortografică, ceea ce le dă aparența unor omonime), pe cînd e t e r o g r a f e l e o m o f o n e (cf. 2 și urm.) trebuie considerate o m o n i m e (cu o omonimie, de asemenea, mascată de convenția ortografică, aceasta conferindu-le o paronimie aparentă).

Nu ne-am ocupat aici de lexemele (distincte semantic) omografe omofone, care sînt omonimele îndeobște considerate ca atare (ex.: *care*$_1$, pron. rel./interog.; *care*$_2$, subst., n., pl., neart.; (*să*) *care*$_3$, verb, conj. prez., III, sg.), nici — în mod deosebit — de lexemele eterografe eterofone, ca majoritatea celorlalte cuvinte oarecare (ex.: *barcă, furcă; casă, mire* etc., etc.), dintre care se disting paronimele îndeobște considerate astfel (ex.: *pronume, prenume; dental, dentar* — lexicale; *prinzînd, prînzind* — lexico-gramaticale etc.) și ri-

[30] Cf. André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, traducere și adaptare la limba română de Paul Miclău, București, Editura științifică, 1970, cap. I. *Lingvistica, limbajul și limba*. Definind limba (p. 24—25, 27, 35—36, 40) autorul se referă la *caracterul ei vocal*.

mele virtuale (ex.: *frunzăreşte, olteneşte*; (*să*) *îndure, pădure* etc., etc.). Singurele eterografe eterofone care merită atenție specială în contextul discuției de pînă aici, în afara unora dintre formele verbului *a fi*[31], sînt alolexemele fonetice contextuale ale pronumelor personale în formele neaccentuate de dativ; fiind vorba de identitatea lor lexicală, acestea — ca și formele verbului *a fi* — sînt e t e r o g r a f e e t e r o f o n e m o r f o l o g i c e. Fie pronumele personal de persoana I singular, care — în forma cazuală amintită — are o c v a d r u p l ă e t e r o g r a f i e (variantele se dau, mai jos, în contexte):

1. **mi** *se spune* (grafie liberă sau autonomă),
2. *spunîndu-***mi** (grafie precedată de cratimă),
3. a. *spunîndu-***mi**-*se*
b. *spusu-***mi**-*a*, *spunîndu-***mi**-*o* } (grafie încadrată de cratime),
4. **mi**-*a spus* (grafie urmată de cratimă),

asociată cu o t r i p l ă e t e r o f o n i e:

1. [mi] — cu autonomie silabică (pentru 1 și 3.a de mai sus),
2. [+mi] — non-autonomă din punct de vedere silabic, precedată de joncțiune (pentru 2 de mai sus),
3. [mi+] — non-autonomă silabic, urmată de joncțiune (pentru 3.b și 4 de mai sus)[32].

Referindu-ne la a c c e n t u l g r a f i c este de observat că (re)introducerea lui în scrierea limbii române ar avea drept consecință evitarea unor confuzii între specimenele menționate sub *1.2.* și *1.3.*[33].

Semnalăm, în încheierea acestei discuții, o inconsecvență în utilizarea lexicografică a accentului grafic, în dicționarele românești. Inconsecvența rezultă din tratarea nediferențiată a:

---

[31] Acestor forme le-am consacrat o tratare separată, în *Ortografie, ortoepie și ritm*, sub tipar, în revista *Limba română*.

[32] O bogăție similară de forme realizează și celelalte persoane. Prezentarea lor sintetică se găsește la Maria Iliescu, *Pentru o sistematizare a predării pronumelui personal neaccentuat românesc (la studenții străini)*, în *Limba română*, XXIV, 1975, nr. 1, p. 51—62. Pentru că aici mai sus nu ne-a interesat în primul rînd perspectiva exclusiv sintactică a formelor respective, ci aceea ortografică, am recurs la caracterizările „precedat, urmat, încadrat de cratime", în loc de „enclitic, proclitic, dublu legat".

[33] În texte științifice și poetice se recurge deja la accentul grafic, în primele din intenția notării cît mai clare a ideilor exprimate, în celelalte — din dorința adecvării suplimentare a grafiei la metrică. Astfel, adv. de întărire *și* e notat cu accent grafic în opoziție cu omograful lui eterofon suprasegmental, conj. *și*, de Tatiana Slama-Cazacu, în *Introducere în psiholingvistică*, București, Editura științifică, 1968, passim. Iar în texte poetice recente găsim, chiar în cazuri în care contextul spulberă orice ambiguitate: *copíi* (Gh. Istrate, *Copiii*, I, 1, II, 1, III, 1, în *Sceptrul singurătății*, București, Editura Cartea românească, 1977, p. 36), *ú* (idem, *Ritual*, I, II, 4, *vol. cit.*, p. 43), *acéle* (idem, *Ritual*, II, 1, în *Pseudopatriarchalia*, *mbrele* rești, Editura Cartea românească, 1974, p. 20), *àcele* (Ana Blandiana, *În satul în care m*Bucu*ă-ntorc*, 5, 9, în *Poeme*, București, Editura Albatros, 1978, p. 202), *țarína* (Șt. Aug. Doinaș, *Ac varium*, II, 7, în *Hesperia. Versuri*, București, Editura Cartea românească, 1979, p. 149) etc. După observațiile lui R. Vulpescu, *art. cit.*, o pledoarie argumentată pentru marcarea în scris a accentului fonologic („unde există posibilitatea de îndoială în privința sensului") face A. I. Graur în *Micul tratat de ortografie*, cit., p. 106—108 (mai ales în § 109).

1) omografelor omofone (veritabile omonime), de felul cuvintelor *abate*$_1$, subst. ~ *abate*$_2$, verb; *analog*$_1$, subst. ~ *analog*$_2$, adj.; *arie*$_1$ (agric.) ~ *arie*$_2$ (mat.) ~ *arie*$_3$ (muz.), substantive — în cazul cărora omofonia este totală (inclusiv de ordin suprasegmental), încît să fie necesară introducerea indicilor cifrici diferențiatori de omonime și a:

2) omografelor eterofone (omonime aparente), de felul cuvintelor *altoi*, subst. ~ *altoi*, verb; *roi*, subst. ~ *roi*, verb; *țarină*, subst., f., inanimat ~ *țarină*, subst. f., animat, personal — în cazul cărora, dat fiind că accentul grafic exprimă suficient de limpede eterofonia (notarea lui producînd o eterografie convențională lexicografică), nu mai era necesară și adăugarea indicilor cifrici, care lasă impresia că substantivele și verbele de felul acestora ar fi omonime (sau — din punct de vedere fonetic—omofone), ceea ce nu corespunde realității [34].

[34] A se vedea DLRLC, DM și DEX. DA, Tom. I, Partea I, A—B, București, 1913, nu distinge prin indici cifrici omonimele, iar unele dintre actualele omografe eterofone se prezintă aici ca eterografe, conform vechii ortografii (cf. *altoi*, verb, dar *altoiu*, subst.). Numai DLR, Serie nouă, Tomul VI, București, Editura Academiei R.P.R., 1965, în *Cîteva îndrumări pentru folosirea dicționarului*, p. XIX, precizează: „Cifra mică pusă, mai sus, după unele cuvinte-titlu (MAI[1]) indică numărul de ordine al omonimelor sau al *omografelor*" (s. n.). DEX face precizarea numai în legătură cu omonimele, nu și cu omografele — pe care le marchează totuși cu indici.

Sufix verbal. *I.* Sufix care, atașat la teme substantivale, adjectivale, pronominale, numerale, verbale, adverbiale, prepoziționale, precum și la interjecții, derivă verbe (ca unități lexicale) sau forme flexionare verbale. În categoria sufixelor verbale se includ sufixele *gramaticale* (morfologice sau flexionare: modale și temporale), *lexico-gramaticale* (caracteristici ale conjugării: *-a* și *-i* (*-î*), cărora li se contestă, uneori, calitatea de sufixe derivative) și sufixe *lexicale* (propriu-zis derivative). Avem în vedere, în cazul de față, numai sufixele verbale lexico-gramaticale și pe cele lexicale, prezente în formații verbale analizabile și neanalizabile. Acordăm atenție îndeosebi formațiilor analizabile, deoarece acestea interesează derivarea lexicală românească. În limba română contemporană există un număr mare de sufixe verbale, distincte din punctul de vedere al originii, vechimii, productivității, repartiției dialectale și al funcției stilistice.

Din punctul de vedere al structurii, al numărului de unități ce pot fi izolate prin analiză, există sufixe verbale *simple* (mărcile de conjugare, care, de fapt, intră în componența celorlalte sufixe, precum și sufixele formate dintr-un segment derivațional și din sufixul conjugării) și sufixe verbale *complexe* (care pot fi, la rîndul lor, *compuse*, din două unități, în general, fiecare avînd un statut de sufix autonom, și *dezvoltate*, una din cele două unități componente nu are statut de sufix autonom). Un sufix se poate realiza într-un număr *n* de variante (pe care le dăm în paranteză la ceea ce considerăm simbol al seriei de variante: fie varianta principală a seriei, fie segmentul fonic comun; variantele de conjugare sînt notate cu bară).

Prezentăm în continuare principalele sufixe verbale, în primul rînd pe baza vechimii lor în română, aducînd în discuție și celelalte aspecte.

a. *Sufixe lexico-gramaticale*

-a: formează verbe de conjugarea I de la teme nominale, vechi și recente (substantive, adjective), după modelul verbelor latinești moștenite sau al verbelor neologice latino-romanice, precum și de la adverbe și interjecții mai vechi în limbă: *ajutora, datora, grebla, înainta, monoftonga, perfecta, pica, urgenta* etc. Este foarte productiv în prezent, de la teme neologice, și este atestat în toate variantele dialectale și stilistice ale limbii.

-i, [-î]: formează derivate de conjugarea a IV-a, de la teme vechi (substantive, adjective, pronume, numerale, adverbe, prepoziții, interjecții),după prototipul verbelor latinești vechi în *-ire* și al celor slave în *-iti*: *aburi, asupri, ciripi, găti, hotărî, izvorî, însuși, înzeci, însuți, murdări, prînzi* etc. și mult mai rar de la teme neologice: *burghezi, englezi, tromboni* etc. Are o relativă produc-

tivitate în limba actuală, întîlnindu-se îndeosebi în derivate verbale populare și familiare.

În legătură cu aceste două sufixe, trebuie menționată categoria formațiilor verbale parasintetice, prefixate în general cu prefixul *în-*. Româna actuală preferă derivatele prefixate, tendință impusă, după cît se pare, prin graiurile muntenești. Există numeroase fluctuații între formele cu prefix și formele fără prefix, acestea din urmă apărînd în special în exprimarea populară, dar și în literatură și avînd întotdeauna valori stilistice: *albi — înălbi*; *arma — înarma*; *aspri — înăspri*, *contra — încontra*, *lăcrima — înlăcrima*, *ghionti — înghionti*, *veseli — înveseli* etc.

b. *Sufixe lexicale*

-ăi (-ii, -îi, -ui): dă naștere, de la onomatopee, unor verbe cu trăsătura semantică: „sunet, strigăt emis de un animal"; „sunet emis în general": *bîzîi, chițăi, plescăi, pliciui, sîsîi, vîjîi* etc. Este mai puțin productiv, apărînd exclusiv în derivate din exprimarea populară și mai ales familiară.

-ni/ -a(-ăni/ -a, -eni/ -a, -ini/ -a, -îni/ -a, -oni/ -a, -uni/ -a): are aceleași valori semantice și stilistice cu sufixele din seria de mai sus: *bufni, clănțăni, clătina, dăngăni, mieuna, hîțîna, zăngăni* etc. Numeroase verbe derivate cu sufixe din această clasă prezintă dublete de conjugare, prin prezența fie a lui *-a*, fie a lui *-i*, ca mărci de conjugare. Sufixul și variantele sale sînt relativ productive în româna contemporană.

-năi: este un sufix complex (**-n** + **-ăi**, cu posibilitatea unei duble analize: sufix compus sau sufix dezvoltat), din aceeași sferă semantică și stilistică: *foșnăi, zornăi* etc. Este neproductiv în prezent.

-ări: derivă de obicei verbe de la substantive: *copilări, frunzări, maimuțări, urmări* etc. (*văicări*, popular și familiar, este format de la o interjecție). Cu valoare frecventativă se atașează, uneori, și la teme verbale: *clătări, gustări* etc. Are o productivitate redusă în limba actuală. Derivatele în *-ări* par distincte de clasa derivatelor de la substantive nume de agent terminate în *-ar* (*-er*), prin derivare secundară, cu sufixul de conjugare *-i*: *bărbieri, bucătări, grădinări, plugări* etc. Este posibil ca acestea din urmă să fi influențat pe cele dintîi, prin extinderea sufixului.

-ui: apare într-un număr mare de verbe, împrumuturi slave, maghiare sau germane, precum și în derivate interne. Formațiile românești, analizabile, pornesc de la teme nominale, vechi în limbă, în primul rînd de la substantive (*dăltui, jefui, păcătui, primejdui, țintui, zăgăzui* etc.), uneori și de la interjecții (*bubui, chiui, dudui, hurui, turui* etc.). În exemple ca: *tutui, undui* se poate aduce în discuție și modelul verbelor echivalente din franceză (cf. *tutoyer, ondoyer*). Verbele românești în *-ui* au, în prezent, o circulație restrînsă, întîlnindu-se în special în limbajele tehnice, profesionale: *chitui, furnirui, gelui, lustrui, nitui, plumbui, tencui, zincui* etc. Repartizarea stilistică a acestor verbe este complexă: alături de verbe cu circulație generală în limbă sau foarte răspîndite (*chinui, prețui, prilejui, pricinui, trebui* etc.), există și unele din limbajele tehnico-profesionale (*chitui, lustrui, tencui, zincui* etc.), altele populare (*dănțui, tămădui, viersui, vlăgui* etc.), familiare, uneori chiar peiorative (*drăcui, huidui, măscui, tutui, zbengui* etc.); alte verbe în *-ui* sînt regionale (*colbui, hăcui, jurui, murui, sudui* etc.). În româna contemporană, sufixul

nu mai este productiv. El a fost concurat de alte sufixe verbale (*clăsui*, ieșit din uz — *clasifica*); cel mai adesea s-au impus verbele pereche de conjugarea I, diferențiate sau nu semantic (*dănțui — dansa, măscui — masca* etc.).

-lui (**-ălui, -elui, -ului**): este total neproductiv în prezent, întîlnindu-se într-un număr mic de verbe, cu circulație restrînsă, majoritatea învechite (*chezășlui, prețălui* etc.) sau popular-familiare (*mărșălui, mușlrului, sălășlui, trebălui* stc.). Uneori, există formații verbale paralele, fie cu sufixul *-ui*, fie cu sufixul *-lui* (*bruftui — bruftului, chezășui — chezășlui, mărșui — mărșălui, prețui — prețălui* etc.). Cele mai multe dintre acestea sînt verbe de origine maghiară și numai cîteva sînt derivate de la teme substantivale românești (*mărșălui, prețălui, trebălui*).

-si (**-isi, -osi**): este atestat în cîteva verbe de origine neogreacă, mai rar slavă, cu o circulație aproape generală în limbă (*aerisi, economisi, istorisi, mărturisi* etc.) și în alte cîteva verbe, de asemenea împrumutate, din neogreacă, populare și familiare, care au valori stilistice expresive, afective și uneori peiorative. În general, predomină derivatele neanalizabile cu acest sufix (*dichisi, fandosi, schimonosi, sclifosi, sinchisi* etc.); *buchisi* și *zeflemisi* ar putea fi considerate derivate interne, de la teme substantivale. Este complet neproductiv, fiind concurat, în unele cazuri, de alte sufixe verbale (*scandalisi — scandaliza, silabisi — silabiza* etc.).

Există în limba română contemporană cîteva sufixe verbale *neologice*. Sînt „sufixe internaționale", care au intrat în română și intră, în continuare, prin verbe neologice din latină, franceză, italiană,dar și din rusă, germană, engleză. Din punct de vedere semantic, unele sînt sufixe factitive (*-iza, -ifica*). În limba actuală, ele sînt bine reprezentate, cu diferențe de la un sufix la altul, în privința productivității. Derivatele cu aceste sufixe au un caracter savant, aparținînd îndeosebi limbajelor tehnico-științifice, de unde se extind și în alte limbaje speciale, precum și în limba comună. Prezența lor în lexicul românesc contemporan conferă acestuia un caracter cult și îi accentuează caracterul romanic.

-iza$_1$ (**-isa**$_2$): se întîlnește într-un număr foarte mare de formații verbale, aproape toate analizabile, atît verbe latino-romanice sau cu etimologie multiplă în română (*absolutiza, fetișiza, gramaticaliza, hibridiza, idiliza, motoriza, preconiza* etc.), cît și numeroase derivate interne, formate în cea mai mare parte de la teme nominale (substantive, adjective) de origine străină (*clasiciza, containeriza, ecraniza, maturiza, mercantiliza, nominaliza, poleniza* etc.). Se pot crea derivate și de la teme românești, în special nume etnice sau nume de persoană (*munteniza, orășeniza, româniza, călinescianiza, eminescianiza* etc.). Este cel mai productiv sufix verbal neologic actual. Există formații verbale în *-iza*$_1$, neconsemnate încă de dicționarele de neologisme, care încep să fie folosite în presă și în limbajele tehnice speciale (*contoriza, dispeceriza, fragiliza, pachetiza, paletiza, sectorializa, teritorializa* etc.). Altele sînt înregistrate în dicționare, dar ca forme rare, neobișnuite (*primitiviza, propagandiza, provincializa* etc.). În sfîrșit, o serie de verbe în *-iza*$_1$ sînt deocamdată creații stilistice individuale (*atletiza, atmosferiza, juriza, panoramiza, pitoresciza, victimiza* etc.).

Sufixul are o variantă grafică învechită **-isa**$_1$ (*caracterisa, preconisa, totalisa* etc.).

-iza$_2$ (**-isa**$_2$): apare în forme verbale ca: *aluniza, ambutisa, ameriza, ateriza, avertiza, finisa, furniza, sesiza* etc., toate neologisme din franceză. Singurul exemplu analizabil este *aluniza*. Este un sufix cu o foarte slabă productivitate în limba actuală. Formațiile în *-isa*$_2$ apar mai ales în scriere, ca un element livresc și chiar în rostire (*avertisa, sesiza*).

-fica (**-efica, -ifica**): *clasifica, gratifica, modifica, personifica, rarefica, rectifica* etc., toate împrumuturi latino-romanice. Este mai puțin productiv decît *-iza*$_1$ și, spre deosebire de acesta, formează un număr redus de derivate interne, aproape exclusiv de la teme latino-romanice (cf. *deșertifica; semnifica* calchiază lat. *significare*, fr. *signifier*).

Sufixul circulă adeseori paralel cu varianta sa etimologică:

-fia (**-efia, -ifia**): *acidifica — acidifia, calcifica — calcifia, lubrifica — lubrifia, mumifica — mumifia* etc.

-ona: atestat în puține derivate, analizabile, latino-romanice, cu deosebire din franceză (mai puțin din italiană), avînd la bază substantive feminine în *-ion* (*ambiționa, chestiona, demisiona, raționa, secționa* etc.). Există de altfel un paralelism între substantivele românești în *-iune* și verbele neologice corespunzătoare în *-(i)ona*.

Este unul dintre sufixele verbale neologice slab productive. Ca și sufixul precedent, creează derivate exclusiv de la teme latino-romanice (*tranzacționa* ar putea fi socotit, eventual, un derivat intern; la fel, *obstrucționa*).

-iona este considerat sufix dezvoltat (**-i** + **-ona**): este extrem de puțin productiv (cf. *impulsiona*).

II. Examinarea diacronică a sufixelor de conjugare **-a** și **-i** (**-î**) de origine latină, pune în lumină, în ultimă instanță, evoluția în română a productivității conjugărilor I și a IV-a. Tipul de conjugare în *-a* este slab reprezentat în româna veche. În schimb, tipul de conjugare în *-i* (*-î*) este puternic reprezentat în fondul vechi latinesc și este consolidat de împrumuturile lexicale succesive (slave, maghiare, germane, latino-romanice), precum și de derivatele interne de la aceste teme (cu sufixele *-ui, -ălui, -irui, -isi*). Spre jumătatea secolului al XIX-lea, are loc o modificare sensibilă a raportului dintre conjugările I și a IV-a. De la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și culminînd la jumătatea secolului următor, pătrunde în română o cantitate mare de verbe latino-romanice de conjugarea I (< lat. *-are*, fr. *-er*, it. *-are*).

În același tip de conjugare sînt incluse numeroase derivate interne, de la teme neologice. Paralel, se constată prezența dubletelor de conjugare. Un număr considerabil de verbe circulă în epocă atît cu marca de conjugare *-a*, cît și cu marca *-i* (conjugarea a IV-a fiind încă puternică): *asigura — asiguri, observa — observi, sancționa — sancționi* etc. (cf. Despina Ursu, 1965, p. 376). Asemenea oscilații la încadrarea verbelor (vechi sau neologice) în conjugări se vor perpetua pînă în limba actuală, în care se pot delimita unele tendințe dialectale: subdialectele bănățean și muntean, de exemplu, se orientează mai ales spre prima conjugare, în timp ce subdialectul moldovenesc preferă conjugarea a IV-a (cf. Iorgu Iordan, 1935, p. 66).

-ui: pătrunde în română în perioada împrumuturilor vechi slave (verbe cu infinitivul în *-ovati*; sufixul capătă această înfățișare în română prin forma de indicativ prezent: *dărui, glăsui, trebui* etc.), constituindu-se, ulterior, ca sufix autonom. După modelul verbelor slave în *-ovati* se adaptează o serie de verbe maghiare, cu un *n* în radical, neanalizabile în română, presupuse a fi intrat în română prin filieră slavă (*alcătui, bănui* etc.). Cu sufixul *-ui* sînt adaptate, în secolele al XVIII-lea — al XIX-lea, și unele verbe neologice germane și latino-romanice. Există în scrierile din prima jumătate a secolului trecut numeroase verbe latino-romanice în *-ui* (*adresui, comendui, decretui, fermentui, formui, prezidui, protegui, publicui, repetui, reținzui* etc.), fixate ulterior la conjugarea I, coexistența celor două forme fiind un fenomen curent pînă spre mijlocul secolului. În evoluția românei moderne, verbele în *-ui* provenite din slavă, maghiară și germană au menținut sufixul, în timp ce verbele latino-romanice nu s-au păstrat cu acest sufix.

-lui (**-ălui, -elui, -ului**): provenit în română din verbe maghiare terminate în *-álni, -élni, -ülni*, adaptate cu ajutorul sufixului mai vechi *-ui*. Are de la început, din scrierile secolului al XVI-lea, un caracter regional pronunțat (*felelui* „a răspunde, a garanta"; *gîlălui* „a urî" etc., în textele rotacizante, în aria de influență maghiară; de origine maghiară sînt și verbele: *chezășlui* și *sălășlui*, inițial regionale, devenite apoi populare). La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și pînă după 1830, sufixul apare destul de frecvent în scrierile din Banat și Transilvania (în special în texte juridico-administrative), la verbe de origine maghiară, germană, dar mai ales latino-romanică (vezi: *expedălui, protestălui, țitălui* „a cita" la P. Maior; la Gh. Șincai, exemplele sînt mult mai numeroase: *administrălui, arestălui, candidălui, informălui, presentălui, publicălui, recomendălui, representălui* etc.; unele formații latino-romanice în *-ălui*, precum *informălui, recomendălui* sînt cunoscute în română încă de la D. Cantemir). Foarte puține verbe în *-lui*, cu etimologie multiplă, se întîlnesc în aceeași perioadă și în Principate (*arestălui, formălui, probălui, trătălui* etc.). Aceste verbe au trecut, pe la jumătatea secolului trecut și după aceea, la conjugarea I românească, fără sufix (*protestălui* > *protesta, publicălui* > *publica, trătălui* > *trata* etc.).

-rui (**-irui**): sufix dezvoltat (**-ir** + **-ui**), specific perioadei de început a limbii române moderne. A rezultat în română din verbe de proveniență germană, terminate în *-ieren* și adaptate cu sufixul *-ui*. Se găsește, ca și *-lui* (cu care circulă de altfel în paralel, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, fiind, însă, mai puțin frecvent decît acesta), în aceleași regiuni și în aceleași categorii de scrieri, în structura unor verbe germane, latino-romanice sau cu etimologie multiplă (*argumentirui, dividirui, expedirui, observirui, rezolvirui* etc.). Asemenea forme verbale au dispărut complet în româna modernă, fiind substituite de verbele corespunzătoare, fără sufix, de conjugarea I.

-si (**-isi, -osi**) și **-risi** (**-arisi, -erisi**), sufix compus (**-re** + **-isi**): ambele de origine neogreacă în română. Sufixul *-isi* este atestat în română încă din secolul al XVI-lea, într-un număr redus de verbe (cf. *afurisi*). Cunoaște o adevărată expansiune în perioada influenței neogrecești, corespunzînd dominației fanariote, cînd apare foarte frecvent atașat atît la teme verbale neo-

grecești (*afierosi, apelpisi, chivernisi, protimisi, sigurepsi* etc.), cît și la teme verbale latino-romanice, de origine greacă (*analisi, cangrenisi, caracterisi, paralisi, practisi* etc.), care au intrat în română în perioada influenței neogrecești, și prin intermediar grecesc. Sînt însă numeroase verbe latino-romanice, inexistente în neogreacă, adaptate în română, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului al XIX-lea, cu *-isi* sau cu compusul *-arisi*, dovadă a productivității celor două sufixe în epocă (*abonarisi, anularisi, cultivarisi, fabricarisi, materialisi, publicarisi, vizitarisi* etc.). Semnificativă este circulația celor două sufixe în provinciile românești în perioada în discuție: în Principate, ele cunosc de la început o mare frecvență (în scris, ca și în limba vorbită). Foarte puține verbe cu aceste sufixe (verbe neogrecești și latino-romanice) se întîlnesc, la începutul secolului trecut, în scrierile cărturarilor Școlii ardelene, cunoscători, deopotrivă, ai limbii și culturii grecești și ai culturii din Principate (P. Maior: *anularisi, cultivarisi, chindisi* „a broda", *iconomisi, chivernisi, scăndălisi, schimosi, sigurepsi, silabisi, tractarisi* etc.; I. Budai-Deleanu: *critisi, despotisi, metahirisi* „a folosi", *moralisi, organisi, personisi, țitarisi* „a cita" etc.). După 1830, verbele derivate cu aceste sufixe dispar, treptat, întîmpinînd concurența puternică a corespondentelor latino-romanice, fără sufix (*atacarisi — ataca, publicarisi — publica* etc.), sau cu sufixe neologice, în primul rînd *-iza* (*paralisi — paraliza, analisi — analiza* etc.), sau *-fica* (*personisi — personifica*). În Moldova, sufixele *-isi* și *-arisi* se mențin un timp mai îndelungat, pe cînd în Muntenia înlocuirea lor se face mai devreme.

-iza$_1$: < lat. *-izare*, fr. *-iser*, it. *-izzare* (< gr., de unde a fost preluat de aceste limbi). În secolul trecut, îndeosebi din deceniul al patrulea înainte, cunoaște o mare frecvență, aproape exclusiv la verbe împrumutate din franceză; varianta **-isa**$_1$ redă, de altfel, grafia formelor respective din franceză. Fluctuația *-iza*$_1$/*-isa*$_1$ este curentă în scrierile epocii, adeseori la același autor sau chiar pe aceeași pagină (*analiza — analisa, generaliza — generalisa, magnetiza — magnetisa* etc.).

-iza$_2$ **(-isa**$_2$**)**: < radicalul *-iss-* al verbelor franceze de conjugarea a II-a, în *-ir*. Forma etimologică a sufixului, *-isa*$_2$ circula curent în secolul trecut, în cazul unor verbe (*avertisa, furnisa, sesisa* etc.) în care s-a impus, astăzi, *-iza*$_2$. Sonorizarea *-s-*>*-z-* a favorizat confuzia fonetică a sufixelor *-iza*$_1$ și *-iza*$_2$.

-fica (-efica, -ifica): < lat. *-(i)ficare*, it. *-(i)ficare*; **-fia (-efia, -ifia)**: < fr. *-(i)fier*. Formele verbale în *-(i)fica* apar în variație liberă cu verbele cu *-i(fia)*, formînd dublete etimologice, întîlnite frecvent în secolul trecut (*diversifica — diversifia, identifica — identifia, osifica — osifia, solidifica — solidifia* etc.). De asemenea, în unele texte din această perioadă, mai ales din prima jumătate a secolului al XIX-lea, apar formații calchiate de tipul: *rareface* „rarefia", *scareface* „scarefia", *versiface* „versifica" etc., în care sufixul este apropiat de verbul (a) *face*, imprimîndu-i-se, astfel, un pronunțat caracter factitiv.

-ona; **-iona**: < fr. *-onner*, it. *-onare*. Este puțin frecvent în secolul trecut, aproape numai în împrumuturi din franceză.

III. K. Schuffert, *Die Verbalsuffixen im Dacorumänischen*, în *Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache*, Leipzig, XIX—XX, 1913, p. 145—203; G. Pascu, *Sufixele românești*, București, 1916, passim; Iorgu Iordan, *Forme de conjugare mixtă în limbă română*, în *Buletinul Institutului de filologie română „Alexandru Philippide"*, Iași, II, 1935, p. 47—127; L. Gáldi, *Les mots d'origine néo-grecque en roumain à l'époque des phanariotes*, Budapest, 1939, passim; Iorgu Iordan, *Sufixe românești de origine recentă (neologisme)*, *loc. cit.*, VI, 1939, p. 48—55, idem, *Verbe românești nouă*, *ibidem*, IX, 1942, p. 20—59; Al. Rosetti, *Împrumuturi maghiare prin intermediar slav*, în *Studii și cercetări lingvistice*, I (1950), p. 88—90; Alf Lombard, *Le verbe roumain*, Lund, 1954—1955, passim; Magdalena Popescu, *Sufixe productive și neproductive*, în *Studii și cercetări lingvistice*. IX (1958), nr. 2, p. 243—262; Maria Iliescu, *La productivité de la IV-e conjugaison latine dans les langues romanes*, în *Recueil d'études romanes*, Bucarest, 1959, p. 87—102; Laura Vasiliu, *Sufixele verbale românești noi -i s i*, *-i z a*, *-i f i c a*, *-o n a*), în *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, III, București, 1962, p. 99—117; Despina Ursu, *Încadrarea morfologică a verbelor neologice în limba română din perioada 1760—1860*, în *Limba română*, XIV (1965), nr. 3, p. 371—379; Laura Vasiliu, *Sufixul verbal -u i și compusele lui*, în *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, IV, București, 1967, p. 113—142; Al. Graur, *Tendințele actuale ale limbii române*, București, 1968, passim; Maria Luiza Purdela, *Derivarea verbală imediată (nemijlocită)*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXI (1970), nr. 1, p. 9 — 24; Laura Vasiliu, *Structura formală a sufixelor verbale românești*, în *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, VI, București, 1972, p. 107—116; *Dicționarul explicativ al limbii române* (DEX), București, 1975; Gr. Brâncuș, *Limba română contemporană. Morfologia verbului*, București, 1976, p. 85—94; idem, *Productivitatea conjugărilor în româna actuală*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXVII (1976), nr. 5, p. 485—492; F. Marcu, C. Maneca, *Dicționar de neologisme*, ed. a III-a, București, 1978.

ELENA TOMA

Reflecţii despre Mihail Sadoveanu

CONSTANTIN CIOPRAGA

Timpul l-a aşezat de mult pe Sadoveanu printre marii clasici, centenarul naşterii sale implicînd datoria reîntîlnirii cu scriitorul de valoare universală. Cine este deci acesta? Ce reprezintă opera sa, cea mai întinsă pînă astăzi din întreaga literatură română? Se vorbeşte de o „lume Sadoveanu", de un „univers Sadoveanu"; la o explorare integrală, planeta cu mii de intrări şi ieşiri îşi relevă, precum marile edificii simfonice, rotunjimea şi, în special, organicitatea: pagina luată la întîmplare, din orice volum, ţine de o tonalitate unică, identificabilă de departe. Între celest şi teluric, destinul lui Arghezi, contemporan agitat, e de a se consuma în antinomii; constant, unitar, Sadoveanu se desfăşoară concentric, în arii tot mai largi, în jurul aceluiaşi punct fix — pămîntul. Cînd cu o acută voluptate îşi zice *primitiv*, în sensul de *apropiat naturii*, autorul *Ţării de dincolo de negură* are în vedere un timp al coerenţei, dar şi un spaţiu saturat de mister, în care — fără vocaţia metafizică a lui Eminescu, fără tensiunea interogativă a lui Blaga — contactele cu materia vizează eternul. Pe conştiinţa autohtoniei, legată de un patetic sentiment al pămîntului, se ridică edificiul sadovenian în totalitate; evenimente de la sfîrşitul mileniului trecut şi destine contemporane puse în raporturi de continuitate îşi mărturisesc misterios, simbolic, acordul; filozofia acţiunii, reflecţia, ethosul şi celelalte au un aer reprezentativ, capodoperele sale fiind, în acest sens, ca şi monumentele eminesciene, documente fundamentale. Sadoveanu e, fără îndoială, cel mai mare narator de *întîmplări* şi *istorii* din literatura română, şi, împreună cu Eminescu şi Blaga, un extraordinar cititor de *semne* — mărturii prin care epoci imemoriale vorbesc ochiului iniţiat.

De la nivelul *Crengii de aur* pînă la *Baltagul*, tentaţia descifrării *urmelor*, hieroglife ale naturii şi sufletului, reprezintă una dintre marile obsesii sadoveniene. Că la obîrşia vieţii stă apa, eden al faunei de adînc, oglindă a zburătoarelor şi cerului, omul naturii o ştie din copilărie, prin observaţie directă. Că la un pol al nostalgiilor se află bălţile, că *împărăţia apelor* e una din permanenţele lui afective, iată un mod al regresiunii într-o lume a arhetipurilor. Un bătrîn cu „suman roşcat, încins cu curmei de tei peste un cojoc unsuros", fiinţă „vrednică de locurile şi timpurile pe care le evocau paserile migratorii dintru începutul lumii", priveşte misterios, „ca într-o negură, *în trecutul îndepărtat* din care ieşise..." *(Anii de ucenicie)*. Înrudit cu porcarul care întîmpina pe Ulysse după lunga-i *odisee*, singuraticul duh al bălţilor e o

relicvă, apariție aproape mitică. Omul adamic într-un paradis regăsit! „Acest bărbat din preistorie mi-a fost unul din primii învățători, și la coliba din Cotul Boroiului („boroi" = diavol) am ascultat de la el multe povețe folositoare. De la el am aflat obiceiurile și numele sălbătăciunilor..." Prin personajul care „venea *de demult* și *de departe* și căuta poate cărarea ce ducea la Domnul Dumnezeu", trecutul — anterior doar presimțit — devine palpabil. Tehnica aceasta a comunicării cu *de demultul* și *departele*, modalitate devenită sistem, nu funcționează la Sadoveanu exclusiv ca necesitate a cunoașterii, ci ca dezlănțuire a fanteziei, poate și ca impuls spre un anumit tip de stilizare. Un mecanism al *tainicului* ca la Eminescu și Blaga, porți ce se deschid și se închid, acționează în ipostaze nesfîrșite în zeci de volume. În consens cu Sadoveanu, cutare personaj din *Morminte* (1939) „admite" ca posibilă — „printr-un joc obișnuit al imaginației" — trecerea „într-un peisagiu străin, depărtat și tainic", lumea, orașul, rămînînd la „o sută sau la o mie de kilometri" în urmă.

Cîtă vreme expedițiile cinegetice ori de pescuit, din piscurile Făgărașului, de la Șugag și Oașa Mică pînă în tufișurile Deltei, sfîrșesc în ritmuri poetice, mai exact în deschideri spre iluzie, în ființa intimă, creatorul jubilează. Iluzia e atunci un prag spre absolut : „Cîteodată și unii dintre cei mai cuminți se pot pune de acord cu nebunii, întrebuințînd anume otrăvuri binefăcătoare : amor, alcool și morfină. Poate nici eu nu sînt nebun, și am numai facultatea de a mă supune influenței unui asemenea filtru. Încercați și domniile voastre, ca să vă puteți măcar din cînd în cînd elibera de obișnuita mizerie a vieții... Bineînțeles că domeniile misterioase în care poți evada sînt multe și diverse. Poți pleca într-o expediție fericită fără să te miști din fotoliu. Însă te poți mișca în timp și-n spațiu cum obișnuiesc să fac eu..." Subiectivizate, purificate, redimensionate, imagini montane de la apa Frumoasei, unde în „taină de codri" se întretaie cerbi, lupi, urși, mistreți și alte sălbătăciuni, devin pretexte pentru *Ochi de urs* (1938) ; impresii hipersolare din bălțile Dunării, cu zeitățile lor zburătoare, se regrupează într-o capodoperă : *24 iunie*. Ultima „expediție" se consumase în vara lui 1937 ; fixarea impresiilor se produce anul următor, nu la București, ci la Copou, unde „camera de lucru rămăsese neschimbată" (Profira Sadoveanu). Nuvela *Ochi de urs* avusese nevoie de același decor ieșean. Pentru ca alte volume, de la *Valea Frumoasei* și *Poveștile de la Bradu-Strîmb* pînă la *Oamenii Mării Sale* și *Nicoară Potcoavă*, să se întrupeze, faurului îi convin fie singurătățile de sus, transilvănene, fie cele de la Mănăstirea Neamț în care odinioară s-a ivit *Demonul tinereții*. Adică spații afective care *să se povestească* și *să povestească*.

Întoarcerii spre sine i se asociază progresiv explorări în trecut ; precum la Dante, în timpul ruinat se mișcă *Umbre* (titlu de volum, 1921), unele dintre ele colectate în al patrulea deceniu în *Depărtări*, *Morminte*, *Vechime*. Timpului din primele două părți ale trilogiei despre domnia lui Ștefan cel Mare îi premerge cel din *Creanga de aur* (1939), al etnogenezei aproape încheiate. A suprima distanțele, a

stabili relaţii de continuitate nu e un joc. Nici cronicile, nici istoriografii nu cunosc totul ; viziunea tragică a lui Pârvan asupra trecutului nu oferă cheia înţelegerii totale, dar invită la ipoteze despre timpul pierdut. Lumina, negura traduc alternanţe cu lungi ecouri în conştiinţă, una marcînd, cum s-a văzut, ascensiunea, saltul *dincolo de neguri*, în paradisiac şi imaginar, cealaltă trăgînd spre pămînt, favorizînd somnul raţiunii. În limbaj sadovenian sintetic, primul înţeles al Pămîntului e sinonim cu : Viaţă ; al doilea, complementar, e o identificare cu Moartea.

Contemporanii Arghezi şi Blaga sînt personalităţi dilematice. În posesia unor certitudini, la Sadoveanu opiniile moralistului, cele ale omului social şi propunătorului de frumos, mai degrabă din catalogul *ideilor primite*, interesează prin coeficientul de refracţie intimă ; de la Neculce pînă la Ibrăileanu şi alţii, prozatorul *reia*, întăreşte şi personalizează reacţiile de adîncime, învederînd (ca la Eminescu) contacte cu experienţe pluriseculare. Lungi decenii, la Fălticeni şi Iaşi, el stă „în marginea oraşelor [...], în strînsă legătură cu peisajul autohton şi cu poporul" ; în ipostaze de „vînător, pescar şi pomicultor", se menţine la rînduiala rurală" ; ca „pămîntean drept din neam în neam", urmînd „legea inimii răzeşilor şi moşnenilor", el exclude ura, cultivînd dragostea de oameni în „formele ei multiple". Deschis „farmecului trecutului", ale cărui cîntece „sună" în el „aşa de adînc şi cu atîta dulceaţă", romanticul *are viziunea acestui trecut, pînă la a-l confunda cu prezentul...*

Formula *Dureri înăbuşite*, nu străină de mostre mai vechi (Vlahuţă, *Din durerile lumii*), convine practic nu numai volumului din 1904; ea se repetă într-o meditaţie din 1919 *(Popor al durerii)*, îşi pune amprenta în *Ţi-aduci aminte* (1923) şi în alte pagini, saturate de drame sociale ireductibile. În cvasi-totalitate, prozele de acest tip sînt ceea ce la *Viaţa românească* se înţelegea prin *documente omeneşti*, relatări directe (gen *Umiliţii mei prietini, Lacrimile unui cetăţean, Uun instigator* şi celelalte) ; înregistrînd *fapte*, acestea tind să lucreze singure asupra sensibilităţii. La apariţia *Durerilor înăbuşite*, Sextil Puşcariu se întreba derutat : „Însemnează volumul acesta un progres faţă de *Povestiri* şi de *Şoimii* ? Cînd volumele se urmează din trei în trei luni, ca la dl. Sadoveanu, nu se poate vorbi nici de progres şi nici de regres. La întrebarea aceasta, vom avea drept să răspundem numai după cîţiva ani..." Acolo unde la Tolstoi — scriitor mereu admirat — începe sondajul spre un centru etic sau psihologic, Sadoveanul acestei etape se opreşte, lăsînd ca filmul mut, la timpul prezent, să ducă la reflecţie.

Diformităţile morale citadine erau pentru Caragiale pretexte de rîs : un rîs non-ataşant ; tristeţea tîrgurilor sadoveniene, precum eroicul romanelor lui istorice, e un mod de *participare*. Mişcat, sentimentalul Sadoveanu trece de la exaltarea eroică la stilul rarefiat, stagnant, al mediilor provinciale în care agonizează suflete în derivă ; perspectiva *accelerată*, cu reacţii repezi, lasă loc alteia *rallentata*, convenabilă stereotipiei, desfăşurărilor încetinitoare. Frapantă în orizontul recluzionar

al tîrgului e senzația rotirii în cerc, situație traducînd, la Bacovia, ca și la protagoniștii lui Sadoveanu, relații sleite, instituționalizate, cvasi-identice.

Un timp pe sfîrșite se confunda pe la 1840—1850 cu formele burgheze incipiente, oferind moraliștilor pretexte ironice pe tema sincronizării provinciei cu capitala. Pînă și Kogălniceanu scria fiziologii, iar uitatul Dimitrie Ralet, cărturar subțire, îl urma, făcînd (în *Provincialii și ieșenii*) observații de duh. Sadoveanu, în altă epocă, e un continuator, interesat mai cu seamă de tipuri fixate social. Nu numai prozele sale scurte, gen *Balta liniștii*, dar și *Floare ofilită* și *Însemnările lui Neculai Manea* sînt *fiziologii*. Fapt semnificativ, iarăși, toate scrierile în cauză, inclusiv cele din experiența cazonă, valorifică biografii reale, identitatea unor personaje fiind denunțată de prozator (în *Anii de ucenicie*) sau stabilită — în corpul de *note* la seria *Opere*, de Profira Sadoveanu. Fiica scriitorului vorbește de un Sadoveanu-filozof, trăind „în mijlocul acestei lumi mici", rămînînd totuși „în afara ei, putînd-o privi cu înțelegere și milă". Mai vizibil e însă pateticul care *participă*. Ca pictor al provinciei, Sadoveanu își face mîna, punînd în mișcare partea de feminitate a sensibilității lui ; comprehensiunea pentru existențele sfărîmate comportă analogii cu Turgheniev, uneori cu A. Fogazzaro din *Piccolo mondo antico*, acesta biograf a numeroase creaturi mediocre, și nu mai puțin cu Cehov — dramaturgul. Ceea ce nu „s-a întîmplat" în alte locuri se întîmplă în *Venea o moară pe Siret* — „epopee a declinului unei clase, după cum *Neamul Șoimărești*lor fusese epopeea ascensiunii" ; două romane reprezentînd istorica „grandeur et décadence" a nobleței noastre, începutul și sfîrșitul ei (Mihai Ralea). Sinteză a unor situații mai vechi, atmosfera de epocă de pe la 1890 revine ca un refren de romanță, neexcelînd prin inedit. Altfel spus, deși principalii actori joacă în alte roluri, recunoaștem în ei, după replici și soluții, măști familiare. Spectacolul e însă interesant, atrăgînd în matca sa.

La Eminescu, *Luceafărul* nu e numai centrul operei, relevînd magistral esențele, ci și un *centrum mundi*. Deși fără amploarea spațializantă eminesciană, *Hanu-Ancuței* este centrul operei lui Sadoveanu, totodată centru al unui microcosm. Pentru un căutător de înțelesuri, hanul, în sens simbolic, devine un *analogon* al vieții — haltă efemeră, obligatorie, în care puțini lasă *urme*. Sadoveanu filozofează mai mult decît pare. Terestru nu ca oponent al înaltului, spațiul hanului său e unul al reducției lumii la experiențe capitale ; cu alți termeni, personajele aparținînd temporalului se referă cu liniște, adică înțelept, la norme eterne. Timpul *Luceafărului* e unul pur, rarefiat, boreal, neintegrîndu-se nici unui anotimp ; regimul afectiv din *Hanu-Ancuței* aparține autumnalului, recapitulărilor stinse, povestitorii (vîrstnici) instalîndu-se într-un *timp regăsit*. Spațiu al focului, adică al vieții curente, și al cenușei, adică al vieții intrate în amintire, *Hanu-Ancuței* e înainte de toate un pretext de relatări, adică de anecdotă. Amintirile lui Creangă, directe, emană dintr-un timp real, concret ; amintirile sadoveniene, indirecte, introduc pe cititor (= auditor) într-un timp mitic,

hanul aparținînd unui *odată* și unui *departe* cu deschideri spre ficțiune, în care episoade de dragoste și moarte balansează între liric și epic. Distanțarea în timp, cadrul autumnal adecvat elegiei, vinul ca *excitator memoriae*, toate duc spre mentalități arhaice, lumea fizică și reacțiile morale ale personajelor înscriindu-se într-o viziune de transparențe homerice. De la primele fraze, miraculosul favorizează mișcarea în ireal, de unde aerul de basm, destinat să capteze.

Capodoperă de întinderea unei nuvele mai ample, *Baltagul* e romanul *căutării urmelor*, implicit un epos al oieritului, adică al căutării altor *urme* — în conștiințe — într-o zonă de similirezervație naturală. Seminția lui Nechifor Lipan, de la Tarcău, continuă să opună civilizației interbelice norme și obiceiuri multiseculare, oamenii pămîntului mișcîndu-se grav pe fundaluri cvasimitologice. Înțelegînd să repete rituri funerare străvechi, fără de care somnul morților nu e posibil, un personaj de îndurerată demnitate pune în acest ceremonial zelul unei figuri de tragedie antică. Secondată de fiul ei, Vitoria Lipan consideră sacrul drept un mod de conciliere cu eternul, nu mult diferit de păgîna Antigona, două milenii și jumătate înainte. Eroinei lui Sofocle îi parvin porunci de la zei ; poruncile muntencei de la Tarcău descind din trecut, din practici *date*, consacrate, deci ineluctabile, reluate ciclic. În fond, *datul* sau *(datina)*, ca mod de comunicare cu formele arhetipale, *legile oieritului* și *drama morții*, realități formînd o triadă, se înscriu într-un timp al tîrziului fără noapte, într-un spațiu de altitudini solemne în care muntele circumscrie o lume închisă. Oamenii trăiesc deopotrivă într-o durată concretă, prezentă, și într-o alta mitică, într-un *atunci* ținînd de prototradiții, cuviincios, purificat, hieratic. Vitoria Lipan e un punct de conjuncție.

Sîntem aici de la început, aceasta e concluzia istoriilor sadoveniene. Prin Sadoveanu istoria se autopovestește de la nivelul zero, conștiința lui fiind contemporană, ca la Eminescu, cu întreaga existență națională. Pentru o formulare mai clară încă, la Sadoveanu între *Ei* și *Ego*, între personaje și autor, se stabilesc mii de relații de identitate. Drumul către astfel de relații începe cu o istorie percepută afectiv, ca *poveste*, și sfîrșește cu o istorie ca sumă a unei spiritualități, în sensul că ethnosul și ethosul reflectă dimensiuni esențiale. Protagoniștii primelor istorii își *conduc* autorul, cucerit de isprăvi de excepție ; neabandonînd lupta, protagoniștii cărților viitoare „filozofează", fără a deveni, totuși, apariții intens problematice. La maturitate, personajele sînt *conduse*, și dacă vreunul se „melancolizează", aceasta e în avantajul reprezentării realiste. Capodoperele, construcții polifonice confirmînd nevoia de totalitate, urcă de la omul teluric la omul coerențelor fundamentale : acesta om al faptei, moralist, gînditor — om integral. Ceea ce poate însemna un *minus* în ordinea utilizării documentelor, reprezintă un *plus* în perspectiva memoriei-amintire, iar prin aceasta romanul istoric se alătură epopeii, care presupune relații de *omologie*, adică fapte exacte, conforme istoriei, și relații de *complementaritate*, adică trăsături întregite imaginar. Flaubert, autor preferat, reconsti-

tuise un moment din existența Carthaginei bazat pe surse exclusiv livrești — *Salammbô* fiind istorie văzută din exterior. *Frații Jderi*, trilogie reprezentînd proporția de aur, este istorie trăită din interior, timpul revelării fiind simțit în continuitățile structurale, în permanențele autohtone. Un cronicar întîrziat, cunoscător de literatură franceză și rusă, citind neogrecește și în același timp scriitor modern, fusese Negruzzi, care, concentrîndu-se în nuvelă și scrutînd psihologii contrastante, nu s-a oprit la porțile trecutului. Pentru a percepe istoria națională în mișcarea ei organică, în geografie și în oameni, apelul la Eminescu și Sadoveanu este indispensabil.

De o mare rotunjime, edificiul sadovenian e în fond un instrument de aprofundare în patria sufletului, altfel spus în tainele comunității, de la geto-daci pînă la Vitoria Lipan. Realități și suprarealități se interferează ca la cei vechi ; eminamente narator, prin Sadoveanu — ca anterior prin Eminescu — se operează o excepțională sinteză, șirurile generațiilor se confesează, vocea povestitorului confundîndu-se cu aceea a mulțimilor. Cîteva epoci faste, nenumărate *semne* din vremi nefaste se întrețes în *istorii* care, *istorisite*, desfășurate, integrate unei viziuni plastice, arată în ce măsură actul eroic (= acumularea de fapte) mișcă minutarele destinului. Nu ca personaj monumental de anvergură mitică impresionează Ștefan în *Frații Jderi*, nici prin *sfințenie*, nici pentru că el ar absorbi o jumătate de veac de istorie, ci ca etalon național al modului de a înfrunta. Prin aceasta este el „cel Mare". Mult timp văzut ca descriptiv, zugrav de compoziții monumentale, autorul *Zodiei Cancerului* trăiește ca personaj invizibil în individualități puternice (Ștefan Voievod, Nicoară Potcoavă, Vitoria Lipan) — relevînd, explicînd, căutînd semnificații ; de la orizonturi locale către planetar și cosmic, lucrurile se descifrează în perspective schimbătoare, totdeauna cu concluzia că viața merită trăită. Tendința particularistă, purtînd însemnele autohtoniei, se întîlnește cu o alta universalistă ; elogiul omului de la Carpați nu exclude elogiul înțelepciunii orientale, nici mesajele culturii occidentale. Gravitatea nu exclude nici surîsul ironic, nici umorul, ideea de statornicie nu neagă metamorfozele ; povestirea la imperfect nu e fără profunde relații cu prezentul. Adevăratul Sadoveanu, cel care produce capodopere de rezonanță universală, trebuie căutat pe traiectele unor astfel de orizonturi complementare. Prin acestea se ajunge la esențe.

Heliade, prozator

MIRCEA ANGHELESCU

Considerat de Călinescu drept un „prozator excepțional“ [1] și plasat de Vianu între primii prozatori moderni, Heliade este, incontestabil, deosebit de interesant sub acest aspect. Avînd ușurința cuvîntului, plăcerea de a vorbi, povesti, discuta, atît de caracteristică scriitorului muntean, Heliade îl preceda într-un sens pe Caragiale, căci el are voluptatea înscenării, a pastișei verbale, ca în commedia dell'arte ; orice digresiune, povestire, anecdotă alunecă inevitabil în dialogul care este, de fapt, o scenetă travestită. Pedagogul absolut, poetul modern, ciocoiul vechi sau ciocoiul nou sînt tot atîtea tipuri caracterizate prin vorbirea lor, prin limbajul specific, îngroșat cu bună știință, însă în limitele sale firești, căci, oricît ar părea de paradoxal, Heliade are simțul limbii și al nuanțelor într-o măsură surprinzătoare pentru cine îi citește proza sub impresia teoriilor sale lingvistice ; substanța multora dintre satirele sale se rezumă la identificarea și reliefarea unor particularități de limbaj care dezvăluie vicii caracterologice, exprimă mentalități aberante. Coconița Drăgana își poreclește slugile *cioroaica a bătrînă*, *diavolul de buzat* ; copiii ei sînt *diavolul de Iancu*, *diavolul de Alecu*, iar consortele este *fratica*, Sarsailă disprețuiește pe *viulgheri* vorbind prețios de *enteres*, de *semplu* și de *amblemă*, teologul absolut se *recomăndăluiește* domnului *direptore*, arătînd că a *ștudiat* filosofia ș.a. De fapt, cum observa încă Vianu, toată proza lui Heliade stă sub semnul oralității. Ea aparține fie genului retoric, dacă împrejurarea îi impune abordarea directă a subiectului, și atunci umorul său sucombă sub valul de indignare care îngrămădește în largi perioade retorice aluviunile recriminărilor sale violente, fie celui familiar, în care sarcasmul alimentează nenumărate digresiuni, parabole, povestiri cu tîlc menite toate să acopere de ridicol personajul vizat. Remarcabil este suflul, verva îndrăcită care susține recitativul pamfletelor sale și le salvează de la monotonie, acumulînd perioade după perioade, exemple după exemple, covîrșind sub avalanșa invocațiilor care se sustrag pedanteriei printr-un umor secret, apărînd ici și colo, ca pentru a îngădui cititorului să respire : „Toate s-au dus, toate au pierit, toate ne arată că totul e supus piericiunii. Așa pier toate, și oameni, și animale, și renumiri, și desnumiri. Pieriră națiuni, pieriră imperiuri, capi de seminții, capi de popoare, capi de oștiri, capi de religiuni și de legiuitori ; pieriră zei și însuși demoni, eroi și scelerați, profeți și impostori,

[1] G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu*, București, 1966, p. 66.

sînți și eretici. Pierire cutropitori, pierire cutropiți ; filosofi și sofiști, sapienți și pedanți, făcători de bine și făcători de rele ; fel de fel de amăgitori și fel de fel de amăgiți ; oameni și omuleți, lupi și miei, vulturi și columbei, cucuvăi și privighetori, bufnițe și turturele, albine și trîntori, omide și gîndaci de mătase. Au pierit religiuni, legi, datine, limbe. A pierit limba zeilor și limba titanilor, limba haldeilor și limba cătcăunilor (de vor fi fost)". Dar imediat, textul își reia ținuta, introducînd abia acum ideea fundamentală pe o notă și mai gravă prin contrast : „Cînd dar pier sfinții, scelerații să nu piară ? Cînd pier popoarele, tiranii să nu piară ?" Ultima întrebare a șirului retoric este și cea care atinge punctul nevralgic („Cînd uitară românii limba Virgililor, n-ar să uite, adică, odată și limba țîrcovnicilor și a ciocoilor ?") și abia acum urmează răspunsul definitiv, ca o ghilotină, ca un verdict al istoriei : „Ba ar s-o uite, dacă nu se vor fi schimbat legile naturei ; ar s-o uite, parcă n-ar mai fi fost de cînd lumea, și ea, și apărătorii ei" *(Oratție funebră)*. Stimulată, biciuită, brutalizată de desele schimbări de ritm, de alternanța neașteptată între registre, atenția cititorului este mereu surprinsă, ajungînd extenuată la concluzia finală care-i apare în față brusc, luminos, singură insulă de certitudini pe marea agitată a atîtor alternative.

În portretele satirice, în fiziologii, tonul este familiar, autorul introduce anecdote și istorisiri moralizatoare prin expresii orale : cutare personaje „mă fac a-mi aduce aminte" de o întîmplare, „mi-aduc aminte de...", „îmi mai aduc aminte de o istorioară...", „aproposito de martiri, ne aducem aminte..." ș.c.l. Limbajul lor este, în general, deosebit de colorat prin expresii populare („fără teamă nici de Dumnezeu, nici de dracul", „să poată scoate lapte din piatră", „cînd îl cauți e vorbă multă, adică sărăcia omului ; iar de vei fi d-alde terchea-berchea, e posac ulubeasna", „se știe cu musca pe căciulă"), proverbe („Nu e necaz cuiva cînd se arde de o zeamă mai bună, necazul este cînd te arde o zeamă de fasole"), procedee retorice specifice vorbirii populare, cum e de pildă superlativul stilistic („Niciodată, dar niciodățică", „întreg-întregulețț", „curat-curățel" de „orice evghenie", „viu-viuleț") ș.a.m.d.

Limbajul colorat și popular nu înveșmîntează însă o povestire sfătoasă, ci, în general, caricaturi virulente ale unor tipuri împinse spre zona ridicolului. Fiziologia presupune, cel puțin la origine, afectarea unei imparțialități savante, scriitorul este un entomolog al genului uman care cataloghează fără participare aparentă și fără parti-pris, scoțînd efectele din contrast, din prăpastia evidentă care apare între modelul său și descrierea acestuia. Heliade cedează însă de obicei vocației sale pamfletare și adaugă procedeului accentele violente ale indignării sau disprețului, deturnînd fiziologia în satiră. În portretul cuconiței Drăgana (1839), autorul supraliciteză prin antifraze transparente, folosind termeni cu două înțelesuri și deviind descripția în sensul figurat al caracterizării ; cuconița are bună educație, căci a învățat și „meșteșugul zugrăviei : știe de minune a-și încondeia și îmbina sprîncenele", ea este „econoamă bună", căci „pe scară mai niciodată nu e măturat, ca să nu se tocească treptele". În *Cuconu Drăgan*, publicat peste cîțiva ani

(1844), satira este directă, ironia cedează locul pamfletului : „Cuconul Drăgan e un fel de bădăran boierit care se ţine mereu după moda veacului. În vremea de mai nainte, după cum am zis, era un neiculiţă de minune, om al trebei, scotea lapte din piatră, pupa pe rumân în bot şi-i lua din pungă tot". Însă violenţa satirei nu creşte odată cu anii, ci în funcţie de gradul de participare a autorului ; cel mai incisiv portret este cel al lui Sarsailă, „incarnaţia tutulor calităţilor ce disting pe dd. autori şi politici ai noştri", în care tehnica pamfletară este strălucită. Heliade nu îngroaşă trăsăturile personajului, nu alege acele puncte care sînt mai sensibile în biografia lui, ci adună tot ce i se poate imputa, verosimil sau nu, eroului său într-o uriaşă şarjă, într-un desen monstruos al unei fiare apocaliptice care, copleşită de defecte şi vicii absurde, incompatibile, mărunte şi degradante, sucombă în ridicol. Totul este debitat în obişnuitele cascade, în aglomerări care strivesc, desfiinţează personajul, însă pe un ton familiar, complice, luînd drept martor pe cititor : „atunci vezi bine dumneata, cititorule", „să vezi acum şi operele d-lui Sarsailă", „dar poţi să întrebi, cititorule" etc.

Prin această afectare a lipsei de convenţie, a tonului de conversaţie amicală, textele respective depăşesc caracterul oarecum didactic al fiziologiei şi se apropie de proza tîrzie a inamicului său politic, de scrisorile lui Ion Ghica, de care amintirile lui Heliade pot fi apropiate încă mai mult.

Heliade nu aşteaptă vîrsta senectuţii pentru a-şi scrie memoriile ; *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie* sînt scrise înainte de a fi împlinit patruzeci de ani, însă perspectiva este aceea a unei mari distanţări în timp. Nostalgia vîrstei de aur a copilăriei învăluie totul într-un abur de poveste, estompînd micile drame inerente vîrstei şi colorîndu-le cu umor. Ca un Creangă valah, Heliade cînta în strană, chiulea de la şcoală şi îşi petrecea vremea printre păstori şi oamenii de la curte, ascultînd poveşti şi începînd să le buchisească singur, după desluşirile primite din partea unui argat cu călimările la brîu. Refugiat în pod — unde scrie prima sa „carte", proaspătul autor este descoperit de „o drăcoaică de slujnică" venită să dărăcească in ; se înţelege că sancţiunea n-a fost blîndă sau, cum spune Heliade, „autorlîcul mi-a dat prin piele".

Autoironia ar fi una din principalele trăsături care deosebesc aceste amintiri de restul prozelor sale şi le conferă detaşarea necesară; de mic, el era încredinţat „c-o să mă fac un mare cărturar", scria poezii de care colegii rîdeau („dar eu credeam că rîd de pizmă"), versuri „zece d-o para", şi era convins că „pe mine m-a orînduit Dumnezeu să luminez neamul". Începuse să traducă pe Atanasie Hristopulos, însă „din mila lui Dumnezeu s-au pierdut acele traducţii" ş.c.l.

Mai tîrziu, autoironia dispare, lăsînd însă neatinsă credinţa în rolul profetic al memorialistului. *Suvenirile unui proscris*, publicate în 1850 la Paris, în franţuzeşte, abandonează perspectiva familiară în favoarea descripţiei maiestuoase ; natura este văzută romantic, în contraste impresionante şi vocabularul (e vorba de o primă redactare, în româneşte, probabil din 1849) îşi selectează termenii numai dintr-un registru dramatic pretenţios : „Şuiera vîntul despicat prin numeroasele

funii ce vibra și tremura ca coardele unei harpe uriașe și pocnetul velelor confuz în vîjîitul roatelor și în strigarea marinilor forma un concert sinistru" etc. Nu numai poza este un frapant macedonskiană („Eram superb pe fragetul vasel..."), ci și stilul incantatoriu, marile perioade savant dozate în versete dominate de senzația dinamică a mișcării, în care verbele sînt puse să deschidă brutal fraza („Șuiera vîntul...", „Fugea nava", „Se scutură surda..."), plină și aceasta de substantive și adjective verbale : „legănarea, zbucinarea, suirea și descinderea vaselului", *strigarea, imputarea, glorificarea, cer împurpurat, valuri lucurinde, albinde* etc. Clipele de rememorare solemnă a vieții sale, amintirea familiei, a suferințelor îndurate pe lungul drum al exilului îi dictează o proză imnică, retoric modulată în inversiuni cu iz arhaic, anunțînd versurile de mai tîrziu („sanctificatu-s-au buzele tale", „înfieratu-i-au fruntea"), în figuri savante de stil, anadiploze („...vă batjocurea părinții cu numele de români șchiopi. Români șchiopi !"), anafore („număr-element, număr-princip, număr fatal !"), antonomase („cetatea Minervei"), aposiopeze („preotul cere și el...") și cîte încă, mărturisind toate nu numai artificiozitate, ci și o reală voință de înnoire a posibilităților prozei, o încredere salutară în virtuțile sale expresive, apte să concureze cele mai ambițioase construcții poetice. Memorialistice doar în parte prin substanța lor, *Suvenirile* sînt însă o scriere partizană, puternic marcată de resentimentele și exaltările unui temperament subiectiv ; ele sînt, mai degrabă, cum însuși titlul franțuzesc o indică, *impresii* de călătorie ale unui artist dominat de trăirea evenimentelor la care, afectiv, participa încă. Și în această direcție, Heliade este un deschizător de drumuri.

Dintre toate prozele sale și, probabil, din toată opera sa, cea mai importantă este *Echilibru între antiteze*, una dintre cele mai ciudate și mai atrăgătoare scrieri apărute în secolul trecut care, prin îndrăzneala autorului, lipsa sa de conformism și ingeniozitate premerge unei orientări moderne a literaturii, adunînd într-un singur tot între aceleași coperte, unite prin aceeași idee vizionară, scrieri cu pretenții teoretice, propuneri de reforme, pamflete împotriva adversarilor, documente istorice de epocă, amintiri, fiziologii satirice și încă multe altele. Cartea, apărută în fascicole în decursul a zece ani, între 1859 și 1869, intenționează să fie în primul rînd o operă de filosofie a istoriei, o meditație asupra destinului societății românești în diferite epoci și în diferite condiții concrete, cu scopul de a găsi cele mai naturale căi de redeșteptare a ființei noastre naționale, selectînd acele principii și dezvoltînd acele instituții care ne sînt proprii și ne garantează libera existență ca popor și ca indivizi. Decurgînd din aceeași uriașă ambiție a cuprinderii întregului tablou al dezvoltării umanității din care s-a conturat și planul poetic din 1836, scrierea lui Heliade va reveni în chip necesar asupra multora dintre subiectele atinse atît în poezia sa, în *Anatolida* și în *Mihaida*, cît și în publicistică ; vom regăsi astfel și ideea dezvoltării în salturi a societății, întreruptă de epoci de decadență datorite coruperii moravurilor, și credința în originea militară a rangurilor boierești, și imaginea mesianică a poetului ca profet al noii societăți, și însăși vi-

ziunea acelui comunism paracreştin al începuturilor umanităţii care însufleţeşte primele cînturi din *Anatolida*, toate expuse însă cu aparatul unei adevărate doctrine, argumentată istoric şi apărată polemic împotriva tuturor adversarilor, reali sau potenţiali.

Prima parte a lucrării este destinată, în principiu, examinării critice a „instituţiilor României de la Traian pînă în zilele noastre" ; între acestea, un loc preferenţial este acordat statutului cetăţeanului, respectiv categoriei de „boier" care, după Heliade, este o simplă şi naturală distingere a meritului personal, fără nici un drept ereditar : „Tot românul s-a născut şi se naşte boieribil", boieria fiind „egalitară şi deschisă la toţi fiii patriei", opusă „evgheniei bizantine sau aristocraţiei feudale şi abuzive". Teoria lui Heliade despre caracterul neereditar al clasei boiereşti şi despre originea militară a titlului era în linii mari constituită încă din 1836, cînd publica în *Gazeta Teatrului Naţional* studiul *Tălmăcirea a vreo cîteva vorbe. Boier sau boiar ;* lămurind numai în aparenţă o problemă de etimologie, articolul enunţă de pe acum teza dezvoltată peste un sfert de veac : „Boier, la noi, în vremea vechilor domni români, era toţi slujbaşii carii, cu armele în mînă, se împreuna cu domnul şi se bătea pentru apărarea ţării". Ea apare şi în *Souvenirs et impressions d'un proscrit* (Paris, 1850), ca multe alte idei care vor fi reluate de altfel în *Echilibru între antiteze* : „La hiérarchie est ouverte à tout roumain..." ; sau „Le droit de naissance n'est pas connu en Roumanie ; le boyar n'est qu'un officier et son titre ne passe pas à son fils" etc.

Boierului în această accepţie i se opune o altă categorie morală, aceea a „ciocoiului", care „nu e o castă sau o stirpe de oameni, ci o lepră, o nighină în toate condiţiunile societăţii". De dată mai recentă, reflectînd, fără îndoială, o concepţie difuză existentă în vremea sa, teoria lui Heliade despre ciocoi, expusă cu vervă şi cu nenumărate exemple savuroase, a influenţat în mare măsură literatura epocii ; Filimon, în *Ciocoii vechi şi noi*, şi chiar Alecsandri îi sînt în bună măsură îndatoraţi. Fapt este că Heliade vede dezvoltarea istorică a ţării, ca a oricărei ţări de altfel, ameninţată de două extreme, ambele antrenînd anihilarea progresului : tirania şi anarhia. Singura soluţie, aici ca şi în alte cazuri similare, este realizarea „echilibrului între antiteze" pe care poetul se simte chemat să-l argumenteze. Aşa cum Matei Basarab „salvă România făcînd a se traduce Biblia [...] conservînd naţionalitatea prin conservarea limbii" (e interesant că Heliade nu se referă la Biblia de la Bucureşti, tipărită sub Şerban Cantacuzino, ci la traducerile parţiale anterioare), aşa şi el voia „a mă înfăţişa şi eu românilor iarăşi cu Biblia", însă tradusă „în limba regenerată din zilele noastre", adică explicată conform viziunii sale, creatoare a unei noi religii universale, pentru că poetul nu se referă de fapt la *Biblie*, ci la *Biblicele* sale („şi prin *Biblice* cunoscînd odată românii Biblia"). Ideea fundamentală a acestei prime părţi este de un netăgăduit bun-simţ : „Spre a organiza un popol, se cuvine a lua în considerare natura lui, datinele lui, credinţele lui şi însuşi prejudecăţile lui" ; în aplicarea ei

se amestecă însă observaţii de un mare adevăr cu fanteziile cele mai naive. Aşa, de pildă, românii nu moştenesc tradiţiile corupte ale Romei imperiale, ci pe cele ale „Romei Cincinaţilor, Regulilor, Scipionilor", pentru că romanii coloni veneau de la ţară, unde moravurile rămăseseră patriarhale.

Cu prezumţia firească pentru cel obişnuit se ia totul de la început, Heliade crede necesar să explice „dezvoltarea doctrinelor filosofice, religioase şi politice" cunoscute de-a lungul istoriei, acestea putîndu-se împărţi în unitare, dualiste şi trinitare ; adepţii primelor recunosc un principiu unic, o *monadă,* ca început al tuturor lucrurilor, dualiştii observă că fiecare „object sau idee" are o antiteză, o noţiune opusă, formînd astfel perechi sau *diade,* iar trinitarii consideră că „toată unitatea veră şi pozitivă este o trinitate", căci din îmbinarea a două principii complementare (Heliade le zice *corelative, simpatice, creatoare* sau *naturale)* rezultă creaţia, adică progresul. Astfel, *lucrătorii* împreună cu *materialele* obţin *edificiul, maestrul* împreună cu *discepolii* dau o *şcoală* sau *doctrină* etc. Cele trei principii (activ, pasiv şi rezultatul lor) se pot reprezenta printr-un triunghi care, în poziţie inferioară, reprezintă lumea materială iar în poziţie superioară reprezintă lumea spirituală ş.c.l. Doctrinele unitare sînt *absurde,* cele dualiste sînt *himerice,* singurele care pot conduce la cunoaşterea adevărului sînt cele trinitare. În acest complicat joc geometric, nu fără legătură cu lecturile din Pierre Leroux şi Lecouturier, *progresul* şi *conservaţia* sînt cei doi termeni ai unui proces unic în care corolarul este „perfectibilitatea" ; echilibrul lor este garanţia unei dezvoltări fireşti a societăţii, căci „luptă sau încăierare nu se poate între aceste două principe". Pe plan pur logic, argumentarea apelează însăşi la bunul simţ : „Progresul fără conservaţie e o clipă şi ajunge la nimic. Conservaţia fără progres e o stagnaţie şi ajunge la putrezire, şi iar la nimic. Cine conservă are şi cine are poate progresa mai repede". Însă teoria, împrumutată probabil de la Proudhon [2], ajunge să justifice comportarea politică a autorului, adesea contradictorie, care şi-a găsit expresie în formula „conservatorismului progresist", mult ironizată în epocă.

În aceeaşi corelaţie inextricabilă stau categoriile de „guvern" şi „popor" ; făcînd o subtilă distincţie între *popol* şi *norod,* Heliade arată că doar conştiinţa de sine îndreptăţeşte existenţa poporului ca individ colectiv, societatea fiind rezultatul unui aşezămînt, al unui pact („contractul social") în virtutea căruia „sat cu sat, familie cu familie şi om cu om este în asociaţie bazată pe drepturi şi datorii egale şi reciproce". Poporul nu poate fi condus decît de un guvern, care „va să zică cîrmuire, iar nu stăpînire". În momentul în care poporul abdică de la drepturile sale şi acceptă stăpînirea, „oamenii nu sînt persoane, ci lucruri" şi el nu este decît *norod.* Acestei stări iniţiale care ar fi existat de la fundarea primelor „domniate" sau „ducate" româneşti i

[2] Radu Tomoiagă, *Ion Eliade Rădulescu. Ideologia social-politică şi filozofică,* Bucureşti, 1971, p. 335 şi urm.

s-a substituit o stare de dictatură, necesară din cauza deselor războaie care au marcat istoria țării, în urma căreia domnului, „ca unui cap al armatei sau duce, i se da toată puterea". Dictatura nu reprezintă însă consecința unui drept istoric, ci a uzurpării unei puteri temporare. Dar Heliade nu predică revolta împotriva uzurpatorilor, ci consideră că este suficient să proclame dreptul poporului pentru ca domnitorul și stăpînirea să revină la sentimente mai bune ; ideea domnitorului luminat era de altfel o veche credință a sa și Heliade se văzuse nu o dată în rolul sfătuitorului său.

Pe parcursul lucrării, firul istoric devine tot mai subțire, teoriile sale își caută exemple tot mai des în istoria obscură a antichității, mai ales biblice, și dezvoltările dialectice ale principiilor duale și trinitare se îndepărtează din ce în ce de materia concretă a societății românești, la care revine doar pentru a combate aluziv pe Sarsailii intriganți ; analiza unor stări de fapt devine treptat analiza abstractă a unor diade, a unor „antiteze" : *Spiritul și materia, Egoismul și abnegația, Legea și făr-de-legea,* cu unele intenții protocronice, menite de fapt a scoate în evidență importanța universală a evenimentelor la care a colaborat sau, cum credea din ce în ce mai tare, pe care le-a determinat („va veni timpul a arăta Franciei de la '89, de la 1830 și 1848, că n-a făcut, nici proclamat ceea ce a proclamat România din 1848") etc. Heliade, care ridiculizase limbajul pretins popular al demagogilor, ajunge să vulgarizeze în manieră condescendentă : „Ca să fim înțeleși de toți, să lăsăm pentru un moment gergul sau jargonul științific și să vorbim pe limba primitivă a românului". Însă bunul simț nu-l părăsise de tot, pentru că ideile sale în sfera materială continuă să aibă aplicabilitate, el pledînd pentru o „casă a pensiilor" și o alta, „de credit reciproc".

O parte dintre aceste scrieri fuseseră publicate anterior, în *Conservatorul* sau în broșuri de sine stătătoare ; ele sînt reluate acum și integrate în „sistemul" teoretic al autorului, comentate în note de subsol, completate cu „anexe istorice", detaliate în alte și alte pagini care reiau, nu o dată, aceleași idei. Departe de a fi absurde, revenirile și repetițiile dovedesc tehnica jurnalistică a acestei compuneri hibride, caracterul ei propagandistic ; superflue și supărătoare într-o carte, și încă într-una de doctrină, ele reprezintă, de fapt, elemente ale unei virtuale campanii de presă care, în alte condiții și în primul rînd publicate în paginile unui ziar, ar fi avut o priză mult mai considerabilă asupra publicului. Însă *Echilibru între antiteze* nu are aspectul haotic și abstract pe care îl poate sugera această prezentare, care urmărește doar ideile teoretice ale scrierii ; toate paginile aride de speculație, toate teoriile cabalistice, inspirate de o mistică mesianică foarte la modă printre teoreticienii socializanți îndepărtați de miezul luptelor revoluționare după lovitura de stat napoleoniană din 1852 (Leroux, Cabet, L. Blanc etc.), sînt compensate de pagini dense de literatură adevărată, mici schițe pline de savoare, fiziologii și caricaturi ale ticurilor autohtone pe care Heliade le-a cunoscut în decursul celor patru decenii de viață politică militantă ; cutare pamflet împotriva liberalilor demagogi se sprijină pe istoria acelui evghenist care voia să tra-

ducă în românește romanul *Aristomen și Gorgo* [3], îmbinînd gloria cu profitul („hem numele nemuritor mi-l fac, hem maicii noastre de obște, patriii slujesc, hem poate să ctipisesc și vreo mie de galbeni"), pledoaria împotriva agitației fără rost a maselor, în scopuri demagogice, amintește anecdota cu agitatorul vorbind țăranilor din Filipești („ca mîine o să aveți și voi trăsurile și caii voștri !"), diatriba împotriva falsei aristocrații este ilustrată cu splendida satiră a „poețoiului" (C. A. Rosetti) care dă o lecție de sentiment bietului lăutar, „cioară de profanator" ș.c.l. Trecerea de la una la alta, de la teorie la anecdotă se face în chipul cel mai firesc, conform oralității care guvernează întreaga proză a scriitorului, prin formule familiare ; bănuiala nepotrivirii nu-i tulbură nici un moment verva căci, după cum spune Heliade chiar în *Echilibru*, „Literatura adevărată este cea mai adevărată politică".

Acest amestec de teorie ambițioasă și de povestire hîtră, de generalizări istorice și de pamflet personal, face farmecul cărții și-i este, de altfel, caracteristic : îl vom găsi nu numai în publicistica sa anterioară, în diatriba împotriva cenzorului din 1839 de pildă, ci chiar în *Biblice*, unde, între savante exegeze asupra interpretării scripturilor, inspirate în bună parte din S. Cahen, apare polemica violentă împotriva lui Șaguna (douăzeci de pagini format mare !) împănată cu lungi digresiuni despre „luptele mele de la 1848 pînă astăzi", atacuri împotriva divanurilor ad-hoc, anecdote despre B. P. Mumuleanu, despre demagogii care abia așteaptă să vină ei la putere („și na libertate ! na egalitate ! na fraternitate !") etc.

Făcînd, într-un fel, filosofie a istoriei, Heliade utilizează un mare număr de surse, între care Bacon, Pascal, Lamennais, Michelet și, pentru a proba exemplara „organizare civilă și militară în Dacia" Evului mediu, pe Ariosto. Pentru istoria propriu-zisă a țării folosește pe Șincai, memoriile lui Kémeny și, pentru a reaminti vechea tradiție culturală a românilor care s-a răsfrînt și asupra popoarelor vecine, cuvîntarea lui Alex. Hasdeu „către elevii școalei Hotinului" din 1837 ; sedus de confirmarea organizării „republicane" a românilor din cele mai vechi timpuri, Heliade acordă credit și fantezistei „cronici a lui Huru", ca mulți dintre contemporani de altfel.

Însă cartea este plină de documente și informații istorice de mare importanță, fie texte ca atare, cum ar fi statutele Societății Filarmonice, lista membrilor și cuantumul cotizațiilor vărsate, textul rugăciunii citite de Popa Șapcă la Izlaz („Ușurează, Dumnezeule, un popol strivit de suferințe..."), fie prețioase amintiri personale care, oricît ar fi ele de colorate de nuanțe subiective, reprezintă surse unice pentru istoria politică și culturală : despre societatea secretă a boierilor emigrați la Brașov în 1821, despre societatea din 1827, despre manevrele legate de introducerea unui articol suplimentar în Regulamentul Organic, despre diverse evenimente legate de Revoluția de la 1848 și apoi din

[3] E vorba de romanul lui August Lafontaine, care va fi tradus, totuși, în 1840, de serdarul Vasile Drăghici.

exil etc. Heliade citează nu numai documente istorice, ci și texte literare de mare interes ; în afara propriilor sale versuri (cîntul II din *Mihaida*, oda *La Schiller*, un fragment din *Păcală și Tîndală*), el reproduce și cîteva fragmente de lirică populară și, în acord involuntar cu Bălcescu, folosește doinele haiducești ca document al stării de spirit revoluționar a țăranului român care „în disperația sa... începu a arde de tentația de a deveni tîlhar, ca și grecul ce, de impilarea turcului, devenise clept". Numărul temelor folclorice este însă mai mare decît apare la prima vedere căci, în afară de versuri și proverbe, și unele anecdote provin din aceeași sursă ; istoria lui Păcală, care urează anapoda în diferite împrejurări (unui mort îi zice „la mulți ani", la ospăț, văzînd purcelul pe masă, îi zice „Dumnezeu să-l ierte" ș.a.m.d.), este o snoavă din seria lui Nastratin Hogea pe care a difuzat-o Anton Pann în cunoscuta sa *O șezătoare la țară*.

Teoria literară a lui Mihail Dragomirescu (II)

AL. TUDORICA

Aprecierile contemporanilor cu privire la teoria literară a lui Dragomirescu au fost împărțite. Revăzîndu-le din perspectiva timpului, e probabil că ironiile și criticile, provocate mai cu seamă de apariția *Științei literaturii*, au fost mai numeroase decît semnele unei reacții înțelegătoare. Trebuie spus că pentru această neînțelegere vina revine ambelor părți.

Dragomirescu este excesiv în multe dintre postulatele sale teoretice, iar această lipsă de măsură se însoțește în practică și de anumite căderi ale gustului critic (transformat în teoria sa, ca o culme a ironiei, într-o facultate infailibilă a adevăratului critic, capabil să dezvăluie, grație unei astfel de însușiri, valoarea *obiectivă* a capodoperei). Faptul îl pune astfel adeseori în situația de a da drept capodopere opere de mîna a doua sau a treia, lucru explicabil, e drept, și prin fervoarea polemicii, prin nevoia de a ilustra cu valori propria „direcție" critică. Dar vorbind în general, acesta e riscul oricărei teorii care „iese în lume" pentru a se confrunta cu judecata practică, probă la care puține sisteme estetice au rezistat în întregime cu succes. A doua parte de vină aparține însă contemporanilor, fără îndoială nepregătiți și probabil nedoritori să primească, între ideile lor despre literatură, o construcție teoretică de o asemenea anvergură și complexitate. Dragomirescu rămîne singular în estetica și teoria literară românească prin caracterul abstract și analitic al sistemului său. Acesta a căzut ca o piatră în apa lesne curgătoare a criticii românești, care trecea drept o activitate mai curînd dedată speciei foiletonistice, sau făcîndu-se reflexul pasiunilor culturale și politice imediate, încă vizînd adesea persoane, iar nu opere (deși ne aflăm la mai bine de o jumătate de secol de la programul *Daciei literare...*). Principiile, apărute odată cu Maiorescu, i-au adus acestuia, care nu le-a practicat nici pe departe cu asiduitate urmașului său, acuza de critic judecător, incapabil de a-și detalia opinia prin coborîrea asupra textului. E interesant de remarcat faptul că, după Maiorescu, critica de principii, adică aceea care își bazează actul valorificator propriu-zis pe un asemenea fond teoretic adesea explicit, intră în literatura noastră într-un fel de penumbră. Cel mai strălucit reprezentant al perioadei interbelice, Eugen Lovinescu, debutează și rămîne multă vreme sub semnul teoretic al impresionismului, e drept, unul moderat (de tip Faguet, nu A. France), pentru a ajunge la urmă să descopere nevoia de idei estetice. Atîtea cîte sînt, ele vin să încheie — și nu să deschidă — *Istoria literaturii române contemporane*,

retrăgîndu-se cu aparentă modestie îndărătul opiniilor critice propriu-zise. Iar principiile unor Iorga sau Ibrăileanu sînt, evident, mult mai largi decît unele pur estetice, transformîndu-se în directive pentru atitudini mai curînd culturale, decît în bază pentru o critică specifică a literaturii. Abia a treia generație de post-maiorescieni (cum o numește Lovinescu), la care participă G. Călinescu, Ș. Cioculescu, P. Constantinescu, Perpessicius, Vl. Streinu, T. Vianu (l-am putea adăuga, ca teoretician, și pe Camil Petrescu) revine, cel puțin prin unii dintre reprezentanții săi, la o atitudine mai riguroasă în privința fundamentării actului critic. Am putea spune cu probabilitate că o altă construcție teoretică amplă a culturii române, *Estetica* lui T. Vianu, a fost dacă nu direct influențată, măcar pregătită de cea a lui Dragomirescu, prin implantarea în conștiința publică a ideii însăși de *estetică*, și a descrierii obiectului acesteia, conceptul de *frumos*, conform unor norme care ar patrona nenumăratele sale manifestări vizibile în practică. Această pledoarie pentru principiile estetice a putut fi ajutată și de efectul, cu acțiune îndelungată și la distanță, al învățămîntului universitar, care i-a cuprins pe rînd înăuntrul său și pe Maiorescu, și pe Dragomirescu, și pe Vianu, tot așa cum rigoarea expunerii teoriei a putut fi accentuată de exigențele unei asemenea finalități, inițial didactice.

Dintre opiniile care au judecat cu obiectivitate și discernămînt contribuția lui Dragomirescu, așezîndu-se nu în afara limitelor teritoriului său de idei, pentru a o contesta în întregime, ci apreciind-o cu competență dinăuntru, selectăm două. Prima este a lui G. Călinescu. Exprimată în mai multe locuri, alegem totuși părerea sa din *Istoria literaturii române*, care dozează în mod echilibrat laudele și criticile. Pentru Călinescu, văzută în ansamblul ei, „opera scrisă a lui Mihail Dragomirescu e caducă. Poeziile, fabulele, romanele sale ciclice, articolele de critică propriu-zisă, printre care *Critica științifică și Eminescu*, sînt greoaie și nu rareori bombastice. Scriitori modești, ori chiar inexistenți, sînt declarați geniali și puși alături de marii creatori ai lumii". Însă trecînd la partea de teorie literară, Călinescu descoperă „în aceste abstracțiuni rebarbative, de care s-a rîs", adică în complicatele caracterizări și clasificări ale metodologiei literare dragomiresciene, „nu numai înrîurirea esteticei germane, ci și un real dar de speculație". Observînd lipsa putinței unei comparări în context românesc, Călinescu raportează *Știința literaturii* la modele externe : „De altfel problema au pus-o atîți esteticieni străini în forme nu mai fericite și meritul lui M. Dragomirescu este de a fi înfățișat cu vervă dialectică toate datele spinoasei chestiuni. În cuprinsul istoriei artei, *Știința literaturii* este o operă interesantă, care are urmări." Subliniind meritele didactice ale lui Dragomirescu, Călinescu vede aici la locul său spiritul analitic al acestuia : „Ca profesor de universitate, criticul a învățat pe tineri să analizeze, să se elibereze de atitudine", remarcînd, de asemenea, gustul său clasic și slaba receptivitate la nou, expresii pînă la un punct firești ale unei astfel de teorii : „El a înțeles capodopera ca un moment de echilibru, și de aceea, din ce în ce mai

mult, luă poziţie împotriva simbolismului şi modernismului, combătîndu-le în *Falanga*, revistă gălăgioasă şi absurdă"[1]. Firește, dacă privim lucrurile în miezul lor, Călinescu nu putea primi dogmatismul sistemului şi nici ideea unei ştiinţe a literaturii. Reproşurile făcute în pagina următoare discipolului lui Dragomirescu, Ion Trivale, care punea în practică sistemul maestrului, exprimă de această dată mai net poziţia de principiu a autorului *Istoriei literaturii*, dezvăluind ecouri de inspiraţie croceană în fondul opiniilor sale : „O piesă de teatru e controlată [de Trivale — n.n.] după o logică riguroasă şi meticuloasă, care însă e artificială, fiindcă ceea ce trăieşte într-o operă este tocmai acel misterios suflu ce deszice orice logică. Criticul se cade să perceapă întîi de toate realitatea artistică şi numai apoi să determine limitele perfectibilităţii ei"[2].

A doua părere pe care o amintim aici este cea a lui T. Vianu, din lecţia de deschidere a cursului său de estetică şi critică literară de la Facultatea de litere din Bucureşti (20 ian. 1939)[3], al cărei obiect l-a constituit, în prezenţa lui Dragomirescu însuşi, trecerea amplă în revistă, făcută în mod amănunţit şi competent, a activităţii profesorului său de estetică şi teorie literară (a cărui succesiune Vianu o prelua acum), într-un moment cînd ea era definitiv încheiată. Mai generos, dar mai exact totuşi decît Lovinescu, Vianu face, primul probabil, o prezentare cu adevărat la obiect a doctrinei lui Dragomirescu, primind multe dintre principiile sale şi subliniindu-le caracterul nou, şi uneori polemic în contextul apariţiei lor. Discreţia cu care sînt introduse observaţiile critice, datorată, într-o măsură, consideraţiei pentru vechiul său dascăl, lasă totuşi loc şi distanţării necesare pentru exprimarea unui punct de vedere diferit.

Conferenţiarul observă la început natura conceptului aşezat la temelia teoriei lui Dragomirescu : „Ideea autonomiei esteticului, adică ideea despre dreptul creaţiei estetice de a fi preţuită în ea însăşi, fără raportare la o valoare de un alt ordin, este principiul care asigură d-lui Dragomirescu posibilitatea de a fixa un tip nou în cultura românească". Consecinţa este putinţa realizării unei abordări literare specifice, calitate prin care critica lui Dragomirescu ar depăşi critica larg culturală a lui Maiorescu, precum şi pe aceea, îngust sociologică, a lui Gherea : „Contribuţia d-lui Dragomirescu constituie critica literară ca specialitate ştiinţifică neatîrnată"[4]. Remarcînd dirijarea atenţiei cercetătoare asupra operei înseşi, Vianu relevă un aspect important, şi totodată foarte modern, al teoriei dragomiresciene : „Opera literară nu este pentru d-sa un prilej de impresii agreabile, ci propriu-zis un obiect de studiu", apropriat printr-o „analiză răbdătoare şi adîncită". Autorul *Esteticii* şi-a însuşit de altfel acest punct de vedere, combă-

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, p. 571.

[2] *Ibidem*, p. 572.

[3] Intitulată *Mihail Dragomirescu*, în T. Vianu, *Scriitori români*, vol. I, Editura Minerva, 1971.

[4] *Ibidem*, p. 342.

tînd şi el, la rîndul său, ideea, de inspiraţie romantică, după care „emoţia estetică este o fulgerare, rodul unei clipe", şi pledînd pentru un act al receptării înţeles mai degrabă drept o „operaţie laborioasă". Lucrul poate trece şi drept o firească îndatorire didactică : „Vă mărturisesc că un profesor de estetică şi literatură este oarecum obligat să reprezinte această doctrină, oficiul lui fiind să corecteze gustul superficial sau grăbit şi să menţină în preţuirea generaţiilor toate acele cîştiguri ale artei pe care le ameninţă variaţiile contimporane ale gustului" [5].

În contextul avîntului istorist şi determinist, „metoda d-lui Dragomirescu apare ca o revenire la esenţial, la miezul interesant al lucrurilor" [6], apreciază în continuare Vianu cunoscuta respingere a istoriei în cadrul teoriei lui Dragomirescu. Acestui relativism, de natură fie istoristă fie impresionistă, care asedia din toate părţile cercetarea literaturii, Dragomirescu i-a opus zidurile ferme ale sistemului său. Asumîndu-şi această misiune, înţelegem de ce „învinuirea de dogmatism este aceea pe care d-l Dragomirescu a primit-o nu numai cu inima uşoară, dar şi cu o vădită satisfacţie", căci el „a recunoscut în dogmatism o reacţie salutară, afirmarea nevoii de siguranţă şi permanenţă ca nişte condiţii elementare ale culturii ameninţate altfel să se pulverizeze şi să amurgească" [7].

Ideea organicităţii operei este pusă de Vianu pe seama tradiţiei unui ideal clasic. „Căci o artă de riguroasă compoziţie, de «forme închise», cum este aceea a clasicismului, impune în primul rînd comparaţia cu organismul." [8] În sfîrşit, este subliniată dimensiunea scientistă a teoriei lui Dragomirescu, manifestată, între altele, prin influenţa „gîndirii naturaliste a epocii moderne". Preluînd o trimitere făcută de Dragomirescu însuşi la părintele ideii de clasificare a spiritelor, Sainte-Beuve, el observă însă că „*Ştiinţa literaturii* nu recomandă clasificarea autorilor, ci a operelor" [9].

Lauda activităţii teoreticianului Dragomirescu se însoţeşte de cea a profesorului. Vianu remarcă şi el, alături de mulţi alţii, valoarea prin excelenţă didactică a tehnicilor de analiză literară elaborate de Dragomirescu : „Cîte foloase au rezultat din această activitate, o vor mărturisi numeroşii profesori de literatură ai învăţămîntului nostru secundar, care, fără unealta metodică smulsă de pe însăşi nicovala unde se făurise, n-ar fi posedat o altă îndrumare în spinoasa treabă a predării literaturii" [10].

Dar preţuirea cea mai înaltă este aceea acordată articulării ansamblului, *sistemului*, opinie venită din partea unui alt creator de sistem, în măsură să aprecieze dificultatea şi valoarea unei asemenea construcţii. Vianu va vorbi despre „neîntrecuta unitate şi consecvenţă", despre o „evoluţie raţională" a procesului de mai bine de treizeci de

[5] *Ibidem*, p. 346.
[6] *Ibidem*, p. 349.
[7] *Ibidem*, p. 352.
[8] *Ibidem*, p. 354.
[9] *Ibidem*, p. 356.
[10] *Ibidem*, p. 361.

ani, încheiat prin apariția *Științei literaturii* : „Nici un salt, nici o întoarcere, nici o surpriză nu ne întîmpină în vremea închegării acestui sistem. Etapele ei se succed parcă după o ordine prestabilită, susținută de o fermă voință de a conchide și de a rotunji întreguri." Opera lui Dragomirescu este „expresia deplină a unui temperament de gînditor raționalist, analitic și deductiv" [11].

Care sînt, în final, reproșurile, ca și laudele pe care le poate primi, dintr-o perspectivă mai largă, teoria literară a lui Dragomirescu ? Pentru a începe cu primele, vom aminti mai întîi purismul criticului, exprimat în repudierea absolută din preajma esteticului a istorismului, concept lărgit pentru nevoia de a cuprinde în sine toate posibilele determinări ale operei. Dragomirescu nu acceptă caracterul dublu, intrinsec, dar și extrinsec, al abordării operei, și tot așa, în privința demersului istorist, nu primește ideea unei naturi ambivalente, istorice și estetice, a actului de valorizare a operei. Cele două atitudini sînt însă în fond complementare. Cea istoristă pune opera în relație cu un anumit moment care a produs-o și a receptat-o întîiul. A doua, revenind în prezent, va oferi, în raport cu acesta, judecata estetică, ce trebuie să fie, în mod necesar, una a prezentului. Neînțelegerea acestei importante dialectici îl izolează, fără îndoială, pe Dragomirescu într-un grup extremist, deși contextul polemic, invocat adesea de critic, justifică într-o anumită măsură poziția sa.

O altă deficiență a teoriei sale o reprezintă încercarea, discutabilă, de a rezolva în felul său controversata problemă a valorii estetice, ca și a posibilităților de apreciere a ei. Intrînd în această „capcană" a valorii, Dragomirescu a crezut că poate stăpîni dificultatea chestiunii prin distingerea între capodopera-prototip și „indivizii" concreți din sufletele receptorilor. La rîndul ei, această variabilitate a indivizilor, acceptată, dar socotită neesențială, a trebuit să fie și ea rezolvată, și astfel a apărut ideea unui *critic-prototip*, dotat cu o sumă de însușiri deosebite și înzestrat cu o metodologie infailibilă, al cărui „individ" personal s-ar apropia în cea mai mare măsură de abstractul model. Astfel, problema n-a putut fi decît mutată în alt plan, cel al descoperirii unui astfel de critic ideal. Dificultatea de a aprehenda valoarea, izgonită pe ușă, s-a întors înapoi pe fereastră. În alte sisteme estetice, fără să fie rezolvată, problema a fost mai curînd eludată. Croce a ocolit chestiunea valorii, considerînd operele niște indivizi perfect izolați, pentru că sînt unici. Absența relației a anulat astfel însăși punerea problemei. Mai tîrziu, teoriile moderne, de pildă structuralismul, au făcut pasul de la o filosofie a operei către o descriere a lor (lucru postulat, dar cu inconsecvență, și de Dragomirescu), sau, mai bine zis, au transformat descrierea operei în filosofia ei, evitînd astfel riscurile încercării de a cuprinde *în mod științific* valoarea estetică. Dragomirescu, încercînd s-o rezolve tocmai într-un asemenea mod, n-a făcut decît să sublinieze, o dată în plus, dificultatea chestiunii.

[11] *Ibidem*, p. 357.

În fine, nota cea mai deosebită pe care sistemul literar al lui Dragomirescu o prezintă cercetătorului este intenția de a alia cele două sfere, prin definiție incompatibile : a misterului și a științei. Polaritatea lor apare foarte evidentă în cadrul teoriei sale și nu s-ar putea spune cu ușurință care dintre ele domină. Abia din perspectiva de azi, atitudinea științifică, avînd de partea ei dezvoltarea ulterioară, a putut prevala asupra celeilalte poziții, căzute în desuetudine, cel puțin în forma pe care ea o îmbracă în doctrina lui Dragomirescu. Ciudat este că autorul, extremist prin vocație, împinge ambele laturi către margini greu admisibile, făcînd să coabiteze o mistică a frumosului cu o tehnică de analiză excesiv scientistă. Misterul geniului, al restului rămas inexplicabil din fondul capodoperei, sau „misticismul" armoniei sînt așezate lîngă tricotomice caracterizări, ierarhizări și clasificări ale operelor, genurilor și tipurilor literare. S-ar putea ca această alăturare să fi fost încurajată de conceptul adînc dominator în sistemul său, al sintezei, și încă al unei sinteze a contrariilor. Dincolo însă de această excesivă polaritate, care face într-un fel specificul teoriei lui Dragomirescu, ideea „de a considera opera o sinteză (misterioasă) a unor elemente (raționale)", cum rezumă R. Barthes o astfel de atitudine teoretică, nu e nici nouă, nici originală, ea ajungînd pînă la Dragomirescu împreună cu toate avantajele și dezavantajele ei. Barthes descrie în continuare, cu ironia cuvenită, această iluzie a definirii naturii operei prin alăturarea celor două laturi contrastante, iluzie, cum se vede, tenace la mulți teoreticieni, dacă e nevoie ca ea să fie în mod constant combătută. Ce este o operă în ochii acestora ? „Mai întîi și în esență, o alchimie ; de-o parte materialele, istorice, biografice, tradiționale (izvoare) ; apoi, de altă parte (pentru că este evident că rămîne o prăpastie între aceste materiale și operă), există un *nu-știu-ce* cu denumiri nobile și vagi : este *elanul generator*, *misterul sufletului*, sinteza, pe scurt, *Viața* : de această parte ei nu se ocupă deloc, decît spre a-i arăta un pudic respect. [...] Așa încît vedem aceleași spirite epuizîndu-se în rigori științifice cu privire la un detaliu accesoriu, [...] dar lăsîndu-se fără luptă, în ceea ce privește esențialul, în seama unei concepții pur magice despre operă : pe de o parte toate susceptibilitățile celui mai exigent pozitivism, pe de alta lașa scăpare pe care-o oferă eternele tautologii ale explicațiilor scolastice : așa cum opiumul adoarme printr-o putere adormitoare, tot așa Racine creează printr-o putere creatoare ; curioasă concepție despre mister, veșnic străduindu-se să-i găsească cauze mărunte ; și, curioasă concepție despre știință, făcînd din ea pizmașa păzitoare a ceea ce nu poate fi cunoscut. Hazul este că mitul romantic al inspirației (pentru că, în fond *elanul generator* al lui Racine nu este nimic altceva decît numele profan al muzei sale) se întovărășește aici cu un întreg aparat scientist. [...] Opera este rațională sau irațională, după nevoile cauzei ; [...] sînt rațiune, priviți-mi dovezile. Sînt mister ; apropierea interzisă" [12].

[12] R. Barthes, *Istorie sau literatură ?*, în vol. *Despre Racine*, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 220 — 221.

Lăsînd la o parte acuzaţia de factologie şi mărunt determinism, care nu îl poate privi pe Dragomirescu, duşmanul din principiu al acestora, portretul făcut de Barthes respectivei atitudini teoretice se potriveşte în rest prea bine (mergînd chiar pînă la nivelul termenilor, care seamănă cu cei folosiţi de Dragomirescu pentru a denumi acelaşi căutat mister) întregului concept dragomirescian de sinteză. În viziunea sa, ştiinţa avansează doar pînă la un punct în descrierea operei, făcînd loc, pentru restul teritoriului necercetat, unor caracterizări imprecise, care încearcă să numească necunoscutul, fără a-l putea însă cuprinde. Trebuie să observăm totuşi că această contradicţie este una de principiu, iar ceea ce i se întîmplă lui Dragomirescu priveşte de fapt o stare mai generală a teoriei literare. Asemenea formule hibride nu fac decît să confirme încă o dată dificultatea de a stăpîni un obiect paradoxal, cum este opera literară, motiv pentru care metoda de analiză tinde să devină şi ea paradoxală. Dincolo de extremismul său general, supărător — ca peste tot — şi aici, apariţia, în cadrul acestei metodologii, a unor tehnici ce împrumută însuşirile demersului ştiinţific este, fără îndoială, un fapt pozitiv.

În sfîrşit, trecîndu-le între meritele teoriei sale se pune întrebarea : ce elemente poate revendica actualitatea noastră din întreaga doctrină literară a lui Dragomirescu ? Răspunsul presupune, în mod necesar, o lectură a teoriei dragomiresciene făcută cu ochiul criticului de astăzi, pe care nu-l putem socoti străin de profiturile metodelor moderne de investigare a textului literar. Desigur, a descoperi într-un scriitor al trecutului fapte ce par prezentului interesante din punctul său de vedere reprezintă, într-o oarecare măsură, o acţiune hazardată, întrucît, pentru a le valorifica, sîntem adesea tentaţi să interpretăm astăzi, în chip deformator în raport cu semnificaţia lor originară, asemenea semne pe care trecutul ni le adresează. Pe de altă parte, acest proces de asimilare e, pînă la un punct, necesar şi impus de condiţia actului receptării, dacă dorim să putem păstra un dialog cu ideile trecutului. Conceptul de organicitate a operei în teoria dragomiresciană, de exemplu, poate fi foarte bine interpretat ca premergînd ideii moderne de structură, fără de care definiţia operei e greu de conceput astăzi. Însă el aparţine, la Dragomirescu, unui context diferit de cel modern, chiar dacă înăuntrul acestuia poate dezvolta o funcţie asemănătoare conceptului actual de structură. Un asemenea context este produsul, aşa cum observa şi Vianu, al unei viziuni tradiţionale şi clasiciste, ceea ce demonstrează faptul că precursorii nu sînt adeseori decît aceia care ne împiedică să uităm cu totul trecutul, descoperindu-ne mereu în ei, în cadrul unei tradiţii permanent redefinite.

Alături de capodopera-organism, caracterizată prin solidaritatea profundă a fondului cu forma, resorbite ambele în calitatea sintetizatoare a armoniei, pot fi extrase din teoria dragomiresciană şi alte principii, tot atît de moderne şi de preţuite astăzi, cum ar fi : centrarea atenţiei exegezei nu asupra procesului de creaţie sau de receptare,

ci asupra operei ; despărţirea celor două euri, în intenţia de a obţine o mai curată judecată literară, ceea ce ne trimite cu gîndul la actuala condamnare, de către şcoala americană şi de către noua critică în general, a erorii biografiste ; plasarea predilectă în sincronie şi repudierea diacroniei ; postularea caracterului eminamente „deschis" al operei, evidenţiat de semnificaţiile ei niciodată finite, produse de relaţiile mereu noi, descoperite de receptor la nivelul elementelor componente ale capodoperei.

Dintre acestea detaşăm, ca întru totul remarcabilă şi deosebit de modernă, preocuparea lui Dragomirescu pentru cuvînt, text, context, în general pentru tot ce este implicat în stratul expresiv al operei literare. Actualitatea lui Dragomirescu este în acest punct maximă. Ea se exprimă, de exemplu, prin credinţa în caracterul viabil al retoricii, al cărei elogiu criticul îl face şi de la care preia un inventar, firește, mereu perfectibil, de tropi şi de figuri. Elementele prozodiei, cu probleme de metrică, versificaţie, cu chestiuni legate de clasificarea rimelor, de distribuţia accentelor şi a pauzelor, de organizarea în strofe sau în poezii cu formă fixă, nedispreţuind coborîrea la nivelul analizei mărunte a versului, sînt astăzi, de asemenea, de mare interes. Ceea ce se cuvine însă lăudat cu deosebire este principiul teoretic care încurajează toate aceste activităţi tehnice, şi pe care Dragomirescu l-a promovat întotdeauna (criticîndu-l în acest punct pe Hegel) : importanţa acordată materiei verbale din care opera literară îşi croieşte o formă, respectul pentru acest nivel expresiv, pe care criticul l-a descoperit şi l-a adoptat ca obiect al metodologiei sale încă de timpuriu. Dacă am înlocui terminologia de epocă printr-una modernă, multe dintre ideile cuprinse în această parte a teoriei sale s-ar aşeza, aproape fără schimbare, în noile tipare. Am putea vorbi astfel despre funcţia poetică a limbajului care opreşte mesajul din drumul către referent, întorcîndu-l asupra lui însuşi, încremenindu-l într-o sinonimie zero, ce corespunde, simultan, unei omonimii infinite, acestea toate fiind bine cuprinse în principiul cauzalităţii sintetice, responsabil de relaţiile nenumărate pe care elementele capodoperei le presupun între ele. Am putea vorbi, de asemenea, despre denotaţie şi conotaţie, înţelegînd-o pe ultima ca pe un efect al funcţionării contextului, generator, în poezie mai cu seamă, de valori lexicale şi de sensuri noi, sau de actualizare a unora latente. E adevărat că, deşi le recunoaşte, preferinţele lui Dragomirescu nu merg către aceste sensuri „imprecise", creatoare de sugestie, ci mai curînd spre contextele clare, care încurajează ceea ce se cheamă proprietatea termenilor ce le compun. Desigur că nici metafora şi nici celelalte figuri poetice importante nu au, în prezentarea lui Dragomirescu, accepţiile şi valorile lor actuale, ca posesoare ale unor mecanisme fundamentale prin care poate fi pus în evidenţă specificul textului literar (numit astăzi, cu un termen consacrat de formaliştii ruşi, literaritate). Toate acestea pentru că, nu trebuie să uităm, întorcîndu-ne acum pe urme, Dragomirescu îşi propune să rezolve în plus vechi şi complicate probleme de estetică metafizică, să dea o definiţie a conceptului de frumos care nu este la el în primul rînd cel făcut vizibil în text, ci presupune mai întîi un fond

înalt și abstract; el trebuia apoi să pună în ordine o sumedenie de elemente „misterioase", care se ivesc în mai toate punctele importante ale sistemului său, pentru a putea cuprinde ceea ce raționamentul și analiza simțeau că nu pot lămuri în întregime, și așa mai departe. Numai abandonînd un asemenea fond filosofic imprecis și întemeind cercetarea literară pe un nou pozitivism (îmbogățit însă din eșecurile celui vechi), s-a putut trece la o lectură aplicată, concentrată cu deosebire asupra textului. Numai evitînd cu hotărîre presupunerea unui abstract și „de nepipăit" fond al operei, și eludînd pînă și fatala chestiune a valorii, pusă pentru moment în paranteză, a putut cercetarea mai nouă a literaturii, numită ea structuralism, fenomenologie, poetică, stilistică ori chiar semiotică, să avanseze cu cîțiva pași, descoperind mecanisme ascunse ale textului, construind *modele* ale poemului, instituind diferențe între literar și non-literar la nivelul cuvîntului, propunîndu-și adică nu avînturi metafizice și implicit misterioase, ci umilința rodnică a *cercetătorului de literatură*, strîns atașat de obiectul său, textul literar. Pe alt plan, și înlocuind modelul științelor naturii cu cel lingvistic, aflat mai aproape de specificul său, cercetarea literară de azi reface, într-o formă generalizată, care însă nu mai uimește pe nimeni, destinul unei *științe a literaturii*.

În această idee, a posibilității unei cercetări pozitive a literaturii, și în curajul de a o fi întreprins într-un context literar vizibil descurajator pentru un astfel de demers, stă, probabil, moștenirea cea mai de preț a lui Mihail Dragomirescu.

Ultimul polemist maiorescian

EUGEN TODORAN

Liviu Rusu este ultimul polemist maiorescian. *Scrieri despre Titu Maiorescu* (Editura Cartea românească, 1979) adună într-un volum diferite studii, cele mai multe publicate în reviste, de natură polemică, scrise cu scopul, enunțat de autor, de a arăta *adevărul* pentru fixarea profilului spiritual al lui Maiorescu, și prin el al epocii sale. Deci, nu critică de dragul criticii, nici polemică de dragul polemicii, ci informare obiectivă și riguroasă, în două atitudini fundamentale : una de apărare a lui Maiorescu împotriva denigratorilor, care au cauzat mult rău literaturii și culturii noastre, și pe de altă parte apărare față de supralicitatori, de vreme ce criticul are meritul lui real și nu mai e nevoie de a fi zeificat, împotriva adevărului. Și ceea ce, dincolo de critica în jurul lui Maiorescu, înseamnă principiul fundamental al criticului : „Nu trebuie să uităm că adevărata chemare a lui Maiorescu este, înainte de toate, lupta pentru adevăr“ (p. 184).

Cît privește primul aspect, primul loc îl ocupă *Însemnări despre Maiorescu*, publicat în *Viața românească*, 1963, nr. 5, constituind marea cotitură a valorificării operei lui Maiorescu, pentru preluarea lui într-o nouă etapă a culturii românești, și care va însemna ieșirea din „dogmatismul proletcultismului“. Criticul român apare astfel, retroactiv, ca un *simbol*, așa cum în literatura ce se constituia în spiritul ei modern, în secolul trecut, a fost o *personalitate*. Scopul articolului nu a fost de a da o imagine, și mai ales o soluție definitivă „cazului Maiorescu“, ci de a aduce argumente pentru reconsiderarea întregii probleme, dată fiind necesitatea istorică a înțelegerii momentului culminant al literaturii noastre clasice, și, desigur, aceea de reabilitare a lui în general. Cînd „persoana“ este Maiorescu, vorbim de o prezență a *spiritului critic*, pe care el l-a introdus în *judecarea* valorilor culturii noastre, după o regulă istorică astfel enunțată de L. Rusu : „Literatura universală ne arată că, în general, marile momente de înflorire ale literaturilor și-au avut cîte un critic reprezentativ. Antichitatea greacă l-a avut pe Aristotel, clasicismul francez pe Boileau, clasicismul german pe Lessing, clasicismul rus pe Bielinski. Toți aceștia au avut rolul unor îndrumători în sens creator“. Și Maiorescu este pus în această condiție de *îndrumător* al culturii noastre, motiv pentru ca întreaga lui activitate să fie reconsiderată în discuții temeinice, conștiincios documentate, aplicînd în mod creator principiul moștenirii literare și culturale.

Argumentele privesc următoarele categorii de acuzații, din multele studii anterioare, dar mai cu seamă cele semnate de C. I. Gulian,

într-o critică dogmatică : disprețul creației naționale și a poporului, considerat incapabil de creație originală, proclamarea ideii formei fără conținut în poezie, opoziția față de patriotism și politică în poezie și opoziția față de progres în cultură. Dacă citim acum acuzațiile în toată extensiunea lor teoretică, evident că un sentiment de jenă ne cuprinde, gîndindu-ne la ce a putut însemna „falsificarea adevărului" făcută în numele foarte nobil al științei, dar meritul lui L. Rusu este de a fi spus-o atunci cînd criticul era un „proscris" în istoria culturii românești.

Nu mai menționăm aici contraargumentele lui L. Rusu, fiind vorba în ele doar de o deschidere spre ceea ce trebuie descoperit ca „sîmbure rațional" în toată activitatea lui Maiorescu, prin rolul lui pozitiv în mișcarea culturală a secolului trecut. Vom reține însă cîteva din elementele „stilului" polemicii, pentru situarea, prin aceasta chiar, în „sîmburele rațional" al criticii lui Maiorescu, care este *spiritul critic*, necesar în orice progres al culturii, în orice epocă istorică. Și cu atît mai mult aceasta, cu cît „bătălia" n-a fost prea ușoară, după cum se vede din reacțiile produse de primul articol, și de faptul că primul răspuns la aceste reacții nici n-a fost acceptat spre publicare de revista în care apăruseră și *Însemnările despre Maiorescu*.

În stilul polemic al lui L. Rusu descoperim două modalități afective : mirarea și indignarea, și două modalități intelectuale : informația teoretică și contraargumentarea, care merge pînă la esența ideii puse în discuție. Etapele polemicii se vor concretiza în cîteva capitole de „maiorescologie", peste care critica și istoria literară nu vor mai putea trece în viitor.

Este și „stilul" polemicii lui Maiorescu. Dacă preopinentul declară că nu are pretenția de a fi făcut „o reexaminare exhaustivă" a activității criticului, se răspunde : De ce îmi pretinde *mie* să spun *tot ?* Pentru omul de bună-credință *Însemnările* aveau caracterul unei sesizări, nu al unei monografii, și dacă acestei sesizări se răspunde cu argumentul „preluării necritice", ca și cum în intenția reabilitatorului ar fi fost de a se actualiza „ideologia retrogradă" a criticului, contraargumentul se referă la bazele însești ale reconsiderării critice, care ne arată *cum* să procedăm, ce *metodă* să aplicăm, ce *atitudine* trebuie să luăm, în străduința de a descifra ce este bun și ce este rău, acceptabil și neacceptabil, în operele trecutului, studiate ca momente istorice ale culturii. Deci nu o „idealizare" a înaintașilor, ci o reconsiderare strictă, într-o colaborare a tuturor cunoscătorilor problemei, este propusă de la început.

Mai mare mirarea este pentru intervenția lui G. Călinescu, care îl acuza pe autorul *Însemnărilor* că „a sărit peste cal", în tendința sa de a face din Maiorescu „un precursor al socialismului, lăcrimînd de viața în sudori a proletariatului", ca un răspuns la acuza de reacționarism adusă criticului ; cu un cuvînt „un stîngism", care reduce la neant. Răspunsul este întîi unul afectiv : „Spus-am eu așa ceva, vorbit-am eu despre «socialism» și despre «proletariat» ? Cititorul să judece. Nu poți să nu rămîi uimit de o astfel de răstălmăcire făcută cu

atîta cinism şi rea-credinţă". Dar nu întîrzie şi explicaţia : G. Călinescu s-a folosit de acest prilej pentru a-şi arăta resentimentul faţă de Maiorescu, după caracterizarea făcută de E. Lovinescu, ca „voinţă de a se afirma prin contradicţie principială". Şi putem adăuga, voinţă care îl duce uneori pe G. Călinescu spre antimaiorescianism, pe poziţia de a-şi desconsidera propriile sale „principii" de critică estetică, pe care se clădiseră monumentalele sale construcţii anterioare, deci neevitînd el însuşi „eroarea săritului peste cal". În una din primele „cronici ale optimistului" el îi acuza pe junimişti, adepţi ai lui Maiorescu, de „idealism metafizic", după care „artistul, în loc să oglindească, corectează realul, devine demiurg". Şi dacă „arta e o judecată, o analiză a societăţii", în sensul acestei judecăţi îşi adnota criticul studiile eminesciene pregătite pentru o altă interpretare, dar cuprinzînd şi formulări „sociologizante", ca de ex : Cătălina e „femeia burgheză" care nu înţelege superioritatea geniului.

Pe ceilalţi opozanţi îi ia L. Rusu „de sus", cu ironie, contestîndu-le lectura exactă a textelor sau completîndu-le lacunele de filosofie sau de istorie literară. Şi la obiecţia că el şi-ar fi strivit eroul procedînd cu „prea puţină diplomaţie", răspunsul este dat în spiritul lui Maiorescu însuşi : „Ce să-i faci, după cum se pare, ca să faci istorie şi critică literară, ai nevoie de *multă* diplomaţie. Eu însă aş spune altceva : ai nevoie, înainte de toate, de multă şi neţărmurită dragoste de adevăr".

Încă din primul articol de reconsiderare critică, L. Rusu susţinea că, dacă sîntem datori să îndreptăm greşelile comise faţă de Maiorescu, în acelaşi timp sîntem obligaţi să scoatem în evidenţă laturile sale negative, ferindu-ne „ca de foc" să idealizăm figura criticului. Ceea ce şi mărturiseşte el că are în vedere. Şi în această direcţie vor fi combătute, în acelaşi stil polemic, şi exagerările unora din studiile care, după „marea cotitură" de dînsul deschisă, au început să-l privească pe Maiorescu într-o nouă lumină.

Tipică este considerată în acest sens lucrarea lui N. Manolescu : *Contradicţia lui Maiorescu*. Obiecţia principală este că pentru autor criticul este ipostaziat într-o fiinţă demiurgică, în afirmaţii patetice fără justificare : „Maiorescu se dispensează de Dumnezeu pentru a-i lua locul", deşi nici un text nu poate dovedi că Maiorescu, ce crea cu entuziasmul începutului absolut, ar vrea să se substituie lui Dumnezeu. Este însă sigur că „demiurgul Maiorescu" are o valoare simbolică, pentru a denumi pe „întemeietorul culturii", care nu şi-a scris cărţile pe care ar fi putut să le scrie, ocupat fiind cu polemicile pentru întemeierea culturii pe adevăr. Toată cartea este pusă sub acest semn al „contradicţiei", insuficient argumentată fiind „contradicţia" criticului. Căci criticul neagă producţia poetică a prezentului, însă recunoaşte valoarea poeţilor din trecut, deci nici o „contradicţie" nu este aici, după cum el nu cerea „distrugerea" formelor, ci „prefacerea" lor grabnică într-o realitate, pentru a nu rămîne „forme goale", „forme fără fond", adică „nu valoarea acelor forme o contestă el, ci felul cum au fost transplantate la noi pe teren nepregătit". Ar fi fost mai exact pentru susţinerea „contradicţiei" un comentariu asupra *filosofiei*, cel mai important din

formația spirituală a lui Maiorescu, dar este citată recunoașterea exegetului însuși : „nu stă în intenția noastră s-o reluăm pe plan filosofic, lipsindu-ne și competența". Și, adaugă criticul cărții : „fără competență, fără o pregătire filosofică temeinică și fără cunoașterea limbii germane nu se poate aborda cu adevărat problema Maiorescu". Și mai sînt citate și inadvertențele, ca deficiențe de ordin documentar. Singura explicație a acestui fel de a lucra este un anumit „stil" al exegetului, „făcînd apel la Maiorescu ca la un simbol al începutului, ea (cartea) izvorăște dintr-o obsesie asemănătoare cu aceea a lui Maiorescu însuși" (p. 181). Deci, ca și cînd pînă atunci nu s-ar mai fi scris nimic despre critic — o gravă eroare în critica și istoria literară, pentru că îngăduindu-ne să „inventăm" tăiem bazele cercetării serioase și introducem bunul plac, capriciul necontrolat.

Dincolo de polemică, rămîne fundamentală în studiul lui L. Rusu reluarea întregii problematici a formației filosofice, pe care documentele mai vechi, dar mai ales cele noi, despre Maiorescu, o fac necesară într-o revalorificare a moștenirii culturale. Studiile sînt ocazionate de tipărirea integrală a *Jurnalului* lui Maiorescu, din care sînt scoase datele despre formația filosofică a criticului. De data aceasta cercetarea are caracterul unei aprofundări a textelor, într-un comentariu care permite o reconstituire a tuturor izvoarelor culturii viitorului critic. Și problema doctoratelor lui Maiorescu este pe deplin lămurită în baza documentelor cunoscute din arhiva familiei, recent obținută, la îndemîna specialiștilor.

Ca axă a întregii argumentări este susținută direcția herbartiană a formației filosofului, în opoziție cu hegelianismul, la care el este raportat, de obicei, mai ales ca estetician. Argumentele sînt de natură să revizuiască întreaga concepție asupra operei lui : „Fapt este că toată viața și activitatea lui Maiorescu va fi marcată de lupta pentru adevăr și combaterea necruțătoare a neadevărului. Și cine nu știe că în toată această luptă arma prin care își dărîma adversarii era sesizarea contradicțiilor lor, adică tocmai ceea ce este în centrul filosofiei lui Herbart ?" (p. 113). Cu privire la orientarea filosofică a tînărului Maiorescu, polemica este acum cu T. Vianu, care susținuse hegelianismul criticului, și ea se extinde și la continuatorii disputei, făcîndu-se corectări în înțelegerea textelor lui Hegel. Și raționamentul demonstrației este acesta : Dacă Herbart era cel mai mare adversar al lui Hegel, Maiorescu, în tinerețe influențat de Herbart, după propriile lui mărturisiri, nu putea fi decît un antihegelian. Mersul demonstrației este valabil și pentru Feuerbach, tot atît de mare adversar al lui Hegel și apropiat pe de altă parte de Herbart, pe care Maiorescu îl citează în problemele principale ale filosofiei lui. Textele din *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, ca lucrare mai dezvoltată a tezei lui de doctorat, sînt comentate în toată armătura lor teoretică. Și de asemenea enunțurile conferinței, cunoscută în rezumat, despre *Vechea tragedie franceză și muzica wagneriană*. Toată teoria estetică a criticului este redescoperită în aceste texte privind *frumosul, ideea, manifestarea sensibilă a ideii*, cu constatarea de ordin general că în *Poezia română*, ca și în conferința ante-

rioară, cu definiția frumosului ca „întrepătrundere a ideii și a aparenței sensibile", criticul își însușește o concepție vulgarizată, „identificînd ideea cu logicul", dîndu-i deci un sens abstract, și care „intelectualizare a fenomenului estetic este de fapt pe linia lui Herbart" (p. 137). În cazul *Vechii tragedii* criticul se apăra împotriva acuzației unui hegelian de a nu fi utilizat corect definiția frumosului, prin identificarea *ideii* cu *concepția* personajului, dar nu credem că în *Poezia română* de o astfel de identificare este vorba, cum se susține în reluarea argumentelor, de vreme ce criticul spune că „adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă", sau : „frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învălită și încorporată în formă sensibilă", în așa fel că „un șir de cuvinte care nu cuprind alta decît noțiuni reci, abstracte, fără imagine sensibilă [...] nu pot fi poezie". În alt articol al lui L. Rusu se va arăta că din dialectica lui Hegel trebuie să înțelegem că nu e vorba de o *unire* a două părți : *ideea* și *forma sensibilă*, ci de o unitate *originară*, fiindcă ideea ca *atare* este cea care se răsfrînge în aparența sensibilă, iar pentru Hegel „frumusețea este *ideea absolută* în apariția ei sieși adecvată". Ceea ce la Maiorescu nu se mai recunoaște, pentru că nu Hegel, ci Herbart rămîne pentru el primul îndrumător în problemele esteticii.

Un fel de ax filosofic al întregii discuții despre începuturile formației filosofice a lui Maiorescu este, așadar, Hegel — sau, mai bine zis, „antihegelianismul" lui. După ce în primul articol de reconsiderare critică se pleacă de la constatarea lui T. Vianu cu privire la influența lui Hegel asupra esteticii criticului, în următoarele articole, în baza studiului aprofundat al *Jurnalului*, în paralel cu textele lucrărilor din tinerețe, influența este respinsă, locul lui Hegel luîndu-l antihegelienii : Herbart, Feuerbach. Este respins chiar în termeni drastici felul greșit în care uneori Maiorescu îl înțelegea pe Hegel, după cum și felul „total greșit" în care T. Vianu susținea hegelianismul criticului. Sînt restabilite textele și comentate în unitatea *sistemului* hegelian, a cărui propoziție principală este identificarea *ideii* cu *Ideea*, cu *Spiritul, absolut în sine*, care prin esențialitatea sa intrinsecă se convertește în sensibil, ceea ce nu se găsește la Maiorescu. Iar textul citat de Maiorescu din Hegel este greșit : „ceea ce este real este rațional" nu este decît al doilea termen al argumentării dialectice, primul, cel omis, fiind : „ceea ce este rațional este real". Rezultă, deci, că Hegel pleacă de la *rațional*, sinonim cu *ideea*, cu *spiritul absolut*, afirmînd că *aceasta* este adevărată, singura realitate, în vreme ce Maiorescu pune accentul pe existența dată, pe realitatea empirică, fără nici o raportare la ideea absolută. Deci, Maiorescu „se situează în întregime, fără nici un echivoc, pe linia herbartiană, pentru că pentru Herbart filosofia se bazează pe experiența formată în strîns raport cu lumea dată. Sau, cum spunea criticul însuși : „Pe Hegel nu-l pot concepe decît în sens herbartian". Și cu atît mai mult nu se poate vorbi de problema *dialecticii*, ca problemă pîrghie a filosofiei hegeliene. Sau, ca să reținem toate drumurile filosofiei : „Spiritul vremii nu-l ducea pe Maiorescu spre Hegel, întreaga lui formație arată o linie contrară : Herbart,

Feuerbach, Trendelenburg, iar mai apoi Schopenhauer, care îl duce nu spre Hegel, ci, ca o reacție față de acesta, spre Kant (p. 154).

Argumentele sînt reținute și completate și în polemicile cu alți comentatori ai lui Maiorescu : Domnica Filimon, Simion Ghiță, Alexandru George, cu intenția vădită de a se combate „erorile", într-un adevărat capitol de filosofie și estetică, prin fixarea direcțiilor de gîndire a criticului. Nu numai Herbart și Hegel, principalii gînditori cu care Maiorescu a fost pus în relație, ci și „colateralii" acestora sînt cercetați în textele lor de bază pentru a li se defini propria gîndire filosofică în mișcarea de idei a timpului. Este impresionantă forța de combativitate, firească însă la un gînditor care a scris el însuși multe lucrări de estetică pînă a ajunge la polemica în jurul lui Maiorescu. Dar și documentarea cu privire la doctoratul criticului este de aceeași profunzime exegetică, încît în prezent nu știm ce s-ar mai putea adăuga la acest capitol. Și, mai ales, este de reținut „stilul maiorescian" al polemistului, cu un argument ce ține de cerințele oricărui studiu filosofic : „Am căutat să luăm apărarea lui T. Maiorescu, de astă dată însă nu față de denigratori, ci față de proslăvirile cu totul exagerate, lipsite de spirit critic și de cunoștințe elementare. S-a putut vedea că nu o dată i-am remarcat deficiențe, laturi negative, însă tot în apărarea lui, în interesul adevărului. Fiindcă a-l apăra pe Maiorescu nu înseamnă a-l lăuda cu orice preț, ci a merge pe drumul adevărului" (p. 238). Iar „adevărul" în ce îl privește pe Maiorescu ar fi acesta : „N-are nevoie să fie scos filosof, ceea ce n-a fost. Prestigiul lui rezidă în faptul de a fi creat și animat o epocă, de a fi fost îndrumătorul ei literar și cultural, de a fi deșteptat lupta de idei pentru consolidarea spirituală a națiunii noastre, ancorat fiind, pe cît omenește îi era posibil, în principiul solid al adevărului" (p. 239). Și, în continuare : „De fapt acesta a fost adevăratul său doctorat, dat în fața întregii națiuni : a îndrumat și animat o epocă" (p. 257).

După toate polemicile, ce rămîne din Maiorescu ? Dacă n-a fost filosof, de ce trebuie să admitem că filosofia face parte din formația sa intelectuală ? Rămîne *spiritul filosofic*, important tocmai pentru consolidarea spirituală a națiunii noastre pe principiul *adevărului* culturii. Și de aceea lui L. Rusu i se pare, pe bună dreptate, că a muta pe plan biografic ce a realizat Maiorescu pe plan spiritual este o denaturare a personalității criticului, considerat doar o fire *pătimașă*, un om „deloc dominat de principii", privit fără nici o legătură cu izvoarele teoretice ale formației lui spirituale, cum îl prezintă într-o altă „reconsiderare" Al. George, printr-o altă „încălcare a adevărului". La întrebarea : Ce rost mai are să discutăm și să rediscutăm herbartianismul sau hegelianismul la un om care n-a fost creator în domeniul filosofiei, răspunsul este că „această enormitate denotă cel mai cras diletantism în domeniul cercetării literare" (p. 292). Și contraargumentul readuce problema planului teoretic al formației scriitorilor : „Cum adică, dacă Eminescu n-a fost creator în domeniul filosofiei, adică n-a construit un sistem, să nu studiez raporturile sale cu Schopenhauer, Kant, cu filosofia orientală etc., raporturi atît de vădite" ? Și, în concluzie la toate

polemicile, reţinem acest îndrumar metodologic, pe bună dreptate considerat necesar pentru înţelegerea întregului proces al integrării culturii române moderne în cultura europeană : „nu e tot una dacă un autor sau altul a influenţat pe unul sau altul din autorii noştri şi prin ei spiritualitatea noastră, fiindcă numai dezvăluind felul şi nuanţa influenţelor putem ajunge la situarea noastră în contextul spiritual european“ (p. 293).

Semnatarul acestor însemnări, ca autor al unui studiu asupra esteticii şi criticii lui Maiorescu, anticipat de alte cîteva articole, înainte de încheierea polemicii cuprinse în studiul lui L. Rusu, nu vrea să intervină decît într-o problemă de metodologie, necesară pentru studiul literaturii, în continuarea principiului enunţat mai sus, cu privire la felul şi nuanţele influenţelor. Eminescu n-a fost un creator de *sistem* filosofic, dar aceasta nu exclude raporturile sale cu Schopenhauer, Kant etc. — ceea ce ne îndreptăţeşte să vorbim de „schopenhauerianismul“ sau „kantianismul“ poetului, deşi nu era nevoie pentru aceasta ca el să fi fost adeptul *doctrinei* fiecăruia din filosofii citaţi : teoria incognoscibilităţii lucrului în sine la Kant sau „lumea ca voinţă şi reprezentare“ la Schopenhauer, fiind vorba doar de „nuanţe ale influenţelor“. De ce n-am accepta atunci metoda ca valabilă şi în cazul lui Maiorescu, în relaţia lui cu Kant, Schopenhauer, Herbart, Hegel, Feuerbach etc. Dacă Maiorescu n-a fost un „filosof“, nici nu îl interesau propoziţiile fundamentale, adică *sistemul* filosofilor respectivi, urmărit în toate articulaţiile lui teoretice, ceea ce însă nu exclude un anumit fel de relaţie cu filosofia lor. Astfel nu e nevoie să admitem că el ar fi fost adeptul doctrinei hegeliene a identificării *ideii* cu *spiritul absolut*, respinsă chiar de el, pentru a accepta o urmă de „hegelianism“ în direcţia definirii frumosului ca „idee manifestată în materie sensibilă“. Dacă Herbart şi Feuerbach erau „antihegelieni“ în privinţa tezei fundamentale a *spiritului absolut*, nu orice raportare a lui Maiorescu la aceasta din urmă trebuie să însemne „antigelianism“, într-o problemă care pentru el nu merge pînă la *doctrina* filosofică hegeliană.

În capitolul *Recapitulare teoretică a pretinsului raport dintre Maiorescu şi Hegel*, L. Rusu îl citează pe T. Vianu, care, după ce vorbea de influenţa lui Hegel asupra criticului, spunea că „Ideea manifestată în materie sensibilă *nu este hegeliană*, logosul universal, conţinutul spiritual al lumii. Ideea pentru Maiorescu este numai conţinutul limitat al conştiinţei umane, în latura ei afectivă“. Ceea ce duce la întrebarea, împotriva lui T. Vianu : „cum rămîne cu hegelianismul lui Maiorescu ? Nu l-am anulat pur şi simplu ?“ (p. 295). Şi pentru ca să se vadă că l-am anulat, se spune în continuare că „definiţia *pretins* hegeliană a frumosului o găsim începînd cu antichitatea pînă în vremurile moderne şi că o regăsim, aproape textual, şi la Schopenhauer“, fapt important pentru că Maiorescu „tocmai în preajma redactării *Poeziei române* menţionează în jurnalul său pe «preferiţii» săi : Edgar Poe şi Schopenhauer“ (p. 296).

Deci, „antihegelianismul" lui Maiorescu era vădit o dată prin „identificarea ideii cu logicul" pe linia lui Herbart, și altă dată prin „identificarea ideii cu sentimentele și pasiunile" pe linia lui Schopenhauer. O contradicție fundamentală evidentă, deși ea e numai aparentă, în gîndirea filosofică a lui Maiorescu, asupra căreia am stăruit în studiul despre „condiția ideală" a poeziei în critica lui (*Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 177—187). Menționăm acum doar că identificarea ideii cu sentimentele și pasiunile o găsim la Schopenhauer, dar o găsim chiar și la Hegel, care în legătură cu creația artistică include în dialectica *ideii* și elementul *emoțional*, cum rezultă chiar din citarea lui în polemica lui L. Rusu cu un alt comentator : „Arta poeziei este arta universală a spiritului devenit liber în sine, spirit care... nu se mișcă decît în spațiul interior și în timpul interior al reprezentărilor și sentimentelor" (p. 234). Sau mai departe : „De cunoașterea exactă a formei exterioare trebuie însă legată o egală cunoaștere intimă a interiorului omenesc, a pasiunilor sufletului și a tuturor scopurilor urmărite de inima omenească" (p. 234). Deci Hegel, dacă *vorbește* de elementul emoțional în creația artistică, pentru a recunoaște în definiția lui Maiorescu identificarea „hegeliană" a ideii cu sentimentele, conjugată cu aceeași identificare „schopenhauerianā", nu e nevoie să mergem pînă la „spiritul absolut" în dialectica lui Hegel și nici pînă la „voința de a fi" în metafizica lui Schopenhauer. Și pentru că numai Hegel este contestat, să citām din *Prelegerile de estetică* : „Scopul artei ar fi cuprins în următoarele : să deștepte și să învioreze sentimentele somnolente, înclinații de tot felul, să facă pe om să treacă în mod dezvoltat sau nedezvoltat, prin toate sentimentele pe care le poate avea, trăi și produce sufletul uman în interiorul lui cel mai adînc și mai ascuns [...] să înfățișeze sentimentului și intuiției, spre a fi gustate estetic, tot ceea ce spiritul posedă esențial și mare în gîndirea și în ideea sa" (I, p. 52). Aceasta pentru că, am adăuga, în artă tocmai *sentimentele* și *pasiunile*, înclinațiile de tot felul pe care omul le poate avea în sufletul său, sînt *gîndirea* și *ideea* sa. Sau, cum ar fi spus Maiorescu : iubirea, ura, tristețea, desperarea, mînia sînt obiecte poetice, nu însă și ceea ce ține de idee ca abstracțiune, ca obiecte ale științei : învățătura, preceptele morale, politice etc., care au rolul, în reprezentarea frumosului, „de a servi de prilej pentru exprimarea simțămîntului și pasiunii, tema eternă a frumoaselor arte".

Am semnalat prin aceste citate cîteva dificultăți, mai sînt și altele, ale *absolutizării* influențelor care, așa cum spune L. Rusu, trebuie „nuanțate", pentru a ajunge la situarea teoriei lui Maiorescu, ca întemeietor al criticii literare estetice, în contextul spiritual european. Criticul nefiind un „filosof" cu ambiția de a elabora el însuși un *sistem*, sau, dacă a avut-o în tinerețe, a renunțat la ea cu timpul ca urmare a activității lui „culturale", n-a fost preocupat de *unificarea* diferitelor teze opuse între ele, și cu atît mai puțin de o metodă *dialectică* pentru sintetizarea „contradicțiilor" într-un mod unitar de *gîndire sistematică*, și nici nu s-a gîndit la un „eclectism" filosofic de tipul celui european, ci s-a mulțumit cu un „eclectism strategic", necesar pentru principiile

directoare ale *spiritului critic* impus de el într-o mișcare de idei, într-o „Direcție nouă" a culturii române, în care el a fost un mare „doctor".

Și aceasta este „lecția" lui Maiorescu, pe care trebuie să o reținem și din studiile lui L. Rusu despre reconsiderarea rolului istoric al criticului în *interesul adevărului*, indiferent de unde vine amenințarea lui, din denigrare sau din proslăvire. Deci în „spiritul" polemicilor lui Maiorescu gîndește exegetul, după o metodă pe care i-o recunoaște în „strategia" *Criticelor* lui: „Prin urmare, după Maiorescu chiar și anumite forme *neadecvate* pot avea urmări *bune*, fiindcă duc la *reflectare*, dinamizează, pun în mișcare potențialitățile ascunse, pentru ca, în cele din urmă, poporul să se „înalțe prin propriile puteri" (p. 166). În mod paradoxal, la „antihegelianul" Maiorescu această „reflectare", ce pune în mișcare potențialitățile ascunse din care un popor se „înalță" în propria lui istorie, este o *gîndire dialectică*, fără să ne mai gîndim la „spiritul absolut", pe care însăși *istoria*, după Hegel, îl realizează în *dezvoltarea spirituală* a oricărui popor. Și dacă ne este îngăduit a extinde la susținătorul „antihegelianismului lui Maiorescu" o astfel de *reflectare* asupra adevărului culturii, putem spune că „lecția" polemicii sale este o apărare, în continuare, a *spiritului critic*, fără de care nici o cultură, în istoria oricărui popor, nu poate să ajungă la o *conștiință de sine* a propriei sale dezvoltări istorice, pentru ca astfel să se „înalțe prin propriile puteri".

Primul articol al lui L. Rusu enunța „teza" ideii sale în *Însemnările despre Maiorescu*. Teză ce conținea în sine necesitatea abordării critice în numeroasele „antiteze" ale polemicii sale. Poate că „ultimul polemist maiorescian" ne va oferi în viitor o *sinteză* a unui mare capitol de istorie literară — filosofia teoretică a lui Maiorescu.

Pe marginea unei ediții a scrierilor lui Dimitrie Ralet

PAUL CORNEA

În Editura Minerva, seria *Restitutio*, au apărut în 1979 scrierile lui Dimitrie Ralet, sub îngrijirea unuia dintre cei mai înzestrați istorici literari ai generației care mă urmează, Mircea Anghelescu [1]. Cu toate că de la ieșirea cărții și pînă în momentul în care scriu aceste rînduri au trecut mai bine de șapte luni de zile, editorul continuă să aștepte recenziile confraților. Și cînd spun recenzii, nu mă gîndesc la mențiuni protocolare (deși nu neg că acestea își au pînă la un punct importanța, ca recompensă morală), ci am în vedere examenul critic, întreprins cu minuție și competență, dinăuntrul și nu din afara operei considerate.

Se întîmplă însă că la noi criticii nu prea au nici timpul, nici dispoziția, uneori nici priceperea de a-și extinde raza acțiunii dincolo de zona beletristicii contemporane. Pe de altă parte, la destui confrați persistă privirea de sus a lucrărilor de erudiție, o anumită distanțare snobă de travaliul arhivistic, filologic și documentar, care formează totuși baza neclintită a istoriei literare. În ce-i privește pe specialiști, adesea revistele literare nu-i solicită, iar cînd o fac, nu-i stimulează (îndeosebi sub raportul tarifelor aplicate), încît, prinși de propriile cercetări, cei mai mulți se retrag să-și cultive grădina. Să ne mai mirăm, în aceste condiții, că ediția lui Mircea Anghelescu n-a înregistrat ecouri ? Aceeași soartă au avut-o înaintea ei atîtea altele — și încă vizînd nu autori de-al doilea raft, ca Ralet, ci autori de prima linie, clasici ca Odobescu și Hasdeu, ori moderni ca Rebreanu și Camil Petrescu. Cazul pe care-l discutăm e simptomatic, el reprezintă din păcate regula, nu excepția.

Deși astru de mărimea a doua sau a treia pe firmamentul pașoptismului, Ralet merita fără îndoială șansa unei reconsiderări. După cum am avut ocazia s-o arăt în mai multe rînduri [2], dacă versificatorul e mediocru, în pofida reputației de care s-au bucurat la un moment dat satirele sale politice (cunoscute sub denumirea de *Plutarhul Moldovei*), prozatorul merită sigur atenție prin condeiul alert, acuitatea observației, stilul incisiv. Îndeosebi fiziologiile publicate în 1844 în *Propășirea* și volumul apărut la Paris, în 1858 : *Suvenire și impresii de*

[1] Dimitrie Ralet, *Suvenire și impresii de călătorie*, ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Anghelescu, București, Editura Minerva, *Restitutio*, 1979.

[2] În *Gazeta literară*, nr. 3, 1966 ; *Originile romantismului românesc*. Editura Minerva, 1972, p. 595—596 ; ediția facsimilată a *Propășirii*, încredințată Editurii Minerva în 1979, și aflată de-abia acum (!) în preajma tipăririi.

călătorie în România, Bulgaria, Constantinopole, învederează aptitudini certe şi, mai mult decît atît, timbrul specific al unei personalităţi. Pornind de la idealul cetăţenesc al paşoptismului, Ralet combate în fiziologii maimuţărirea moravurilor străine şi denunţă sistematic impostura, discrepanţa dintre aparenţă şi esenţă. O face însă, lucru mai puţin obişnuit la noi, într-un stil aforistic, de persiflaj dezlănţuit, cultivînd butada, calamburul, ironia. Fără a fi blazat ori a cădea în excesele criticismului salonard, scriitorul îşi atribuie masca omului înţelepţit de experienţă, conştient de imperfecţiunile naturii umane, mai degrabă sceptic decît entuziast. De fapt, sarcasmul funcţionează ca un camuflaj : e compensarea ori pavăza pe care şi-o oferă un suflet timid şi interiorizat, din teama de a nu fi surprins în flagrant delict de naivitate desigur şi din nemulţumire faţă de mersul anapoda al lumii.

În *Suvenire şi impresii de călătorie* paleta scriitorului se extinde, observaţiile se diversifică, fraza îşi lărgeşte partitura, asumîndu-şi ritmul firesc al memorialisticii, deşi uneori, printr-un reflex paşoptist tipic, şi riscul alunecării în retorică. Pregnanţa impresiei directe, o prospeţime senzorială de factură Alecsandri se asociază cu o propensiune cărturărească, tip Kogălniceanu, pentru monumente, instituţii, în genere pentru însemnele istoriei şi manifestările civilizaţiei. Ralet ştie să vadă şi să întrevadă, ştie mai ales să semnifice. Doar Codru Drăguşanu îl egalează printre „călătorii“ epocii în capacitatea de a sintetiza concis caracterele diverselor etnii, păturí sociale ori evenimente istorice majore. În literatura notelor de drum ale sec. al XIX-lea *Suvenirele* lui Ralet constituie o operă delectabilă, evident superioară memorialelor lui Bolintineanu, incluse totuşi în bibliografia şcolară.

Din toate aceste motive, o reeditare a scrierilor lui Ralet, risipite prin periodicele vremii ori tipărite în volume greu accesibile, devenise de mult nu numai oportună, ci şi necesară. Realizarea ei de către Mircea Anghelescu satisface pe deplin — cum era de aşteptat — cerinţele genului. Studiul introductiv — ca să încep cu începutul — aduce contribuţii preţioase la configurarea biografiei scriitorului şi întreprinde o analiză succintă, dar densă şi revelatoare a operei. Noutăţile nu lipsesc, fie pentru că se apelează la surse încă inedite, fie pentru că se exploatează inteligent izvoare disponibile, dar nefolosite. Aflăm astfel date interesante despre antecesorii lui Ralet : bunicul patern (care-l însoţise în 1788 pe fanariotul Constantin Ipsilanti, arestat de austrieci, pînă la Brno), tatăl — vornicul Alexandru Ralet, fraţii şi surorile. Foarte bogate sînt informaţiile referitoare la activitatea unionistă a scriitorului, datorită căreia nu e exagerat să-l situăm, alături de Kogălniceanu, printre cei mai inimoşi, lucizi şi eficienţi reprezentanţi ai partidei naţionale. Dacă n-ar fi fost scos din cursă printr-o moarte prematură (25 octombrie 1858), curînd după împlinirea vîrstei de 40 de ani, Ralet ar fi jucat probabil un rol politic major.

Asupra datei şi a locului naşterii, Mircea Anghelescu propune alte ipoteze decît cele acceptate actualmente. Rezervele făcute în privinţa admiterii Constantinopolului ca loc al naşterii sînt îndreptăţite, mai ales că ştirea provine de la paharnicul Sion, care nu o dată a pus

în circulație informații eronate. Ne-ar trebui totuși ceva mai mult decît simple bănuieli pentru a cădea de acord cu ipoteza Bucovina (în principiu, mai plauzibilă). La fel, fixarea anului nașterii în 1817, numai fiindcă subtitlul bucății *Eu de mine* (*Scrieri*, Iași, 1840) menționează, într-o paranteză, fără alte explicații, *1817 — 1840*, îmi pare îndoielnică. Recent, Gh. Sibechi a semnalat că în condica bisericii Uspenia din Botoșani, unde e îngropat Ralet, vîrsta decedatului apare de 43 de ani, ceea ce coboară data nașterii la 1815 [3]. Mircea Anghelescu e de părere că „anul dedus din declarația de deces trebuie abandonat", deoarece „n-avem motiv să credem că (scriitorul) voia să se întinerească". Argumentul e puțin convingător : de ce ar fi atît de greu de admis că Ralet a avut, ca și Alecsandri ori Bolintineanu, inocenta cochetărie de a se întineri ? De altfel, o simplă prezumție nu poate infirma o mărturie documentară ; spre a o înlătura, s-ar cuveni să-i demonstrăm inautenticitatea, ceea ce nu e cazul, sau să-i opunem o altă probă materială, mai concludentă, ceea ce — în situația dată — nu e posibil. În adevăr, singurul indiciu faptic de care dispunem încă nu sprijină ipoteza 1817, ci o alta : 1816 [4] (e vorba de un act din 1847 pentru alegerea „mădularilor Eforiei orașului Botoșani", semnalat de Maria Frunză). Așa stînd lucrurile, îmi pare că pentru moment data nașterii lui Ralet rămîne controversabilă (ca a poetului Grigore Alecsandrescu !), nici una dintre supozițiile făcute — 1815, 1816, 1817 — neputîndu-se impune decisiv. Dacă ar fi vorba totuși să optez, aș înclina — spre deosebire de Mircea Anghelescu — pentru 1815 sau 1816.

Discutabilă îmi apare și aserțiunea filoromânului italian Giovenale Vegezzi Ruscala că Ralet și-ar fi făcut studiile în Polonia. Motivul e simplu : în deceniul al patrulea tinerii români din clasele de sus, dornici să se instruiască, plecau cu toții în Apus ; e greu de înțeles de ce Ralet ar fi făcut opinie separată ; în orice caz, nici condiția sa socială, nici cea materială nu par să motiveze o destinație atît de diferită de a celorlalți.

Partea critică a studiului introductiv — clară, nuanțată, cu judecăți fine și pertinente — dovedește că istoricul literar se descurcă tot atît de bine în exegeză, ca și în travaliul de migală al erudiției. Astfel, ca să subliniez un singur aspect, considerațiile asupra particularităților de „gen" ale schiței fiziologice prezintă un interes deosebit, depășind pretextul care l-a ocazionat. Transcriu cîteva rînduri, nu fără bucuria de a constata că Mircea Anghelescu vede lucrurile în consonanță cu propriul meu fel de a privi : „Opusă uriașei capacități romantice de iluzionare, fiziologia este ea însăși, într-o măsură, consecința unei viziuni romantice prin unilateralitate, prin hipertrofia unei trăsături care ascunde privitorilor restul personajului, și eroii săi apar, de regulă, ca victime ale unei adevărate monomanii".

---

[3] Gheorghe Sibechi, *Un luptător pentru Unire : Dimitrie Ralet*, în *Revista de istorie*, nr. 1, 1979, p. 105.

[4] Maria Frunză, *Un scriitor moldovean de la 1848 : Dimitrie Ralet*, în *Studii și cercetări științifice* (Filologie), XII, 1961, facs. 2, p. 172.

În alegerea textelor antologate, Mircea Anghelescu s-a orientat judicios spre scrierile cele mai reprezentative : memorialul călătoriei la Constantinopol și proza scurtă (extrase din volumul *Scrieri*, 1840, și fiziologiile publicate în *Propășirea*). Întrucît mă privește, aș fi fost și mai drastic cu poezia : aș fi eliminat fără ezitare versuri din *Plutarhul Moldovei* și cîteva fabule spre a face loc „maximelor" din *România literară* (1855), bucății *O scrisoare de pe Bosfor* și unor extrase din broșura unionistă *Unirea și clevetitorii ei* — cel mai virulent text politic scris de Ralet. Îndeosebi mi se pare că maximele, care prin densificarea expresiei și tăietura lapidară a frazei contravin destul de izbitor discursului pașoptist, îmbibat de retorică și lirism, meritau să fie recuperate. Spiritul mușcător și totuși reținut al lui Ralet e aci aproape de tiparul flegmatic al unui stil. De pildă, citînd oarecum la întîmplare : „Advocații au mai multă trebuință de cîștigat procesele decît dreptatea" ; „Valsul e un joc care încălzește pe cei ce joacă și răcorește pe cei ce privesc" ; „De ce cuvîntul la noi e atît de ușor și însemnează atît de puțin ? Pentru că-i cu-vînt" ; „Ce deosebire este între un croitor și între un cenzor ignorant ? Croitorul taie ce-i rău și cenzorul ce-i bun" [5].

Trecînd la aparatul critic al ediției, vin la una din cele mai solide laturi ale ei. De obicei, tocmai pe acest teren, aparent lesne de parcurs, în realitate presărat cu obstacole grele, văzute și mai ales nevăzute, improvizația se dă pe față, iar amatorul prezumțios își trădează superficialitatea. Or, nici o surpriză pentru cine-l cunoaște, Mircea Anghelescu își desfășoară aci erudiția, fără pedanterie, într-un stil alert și eficace. Competența de orientalist și voluptatea de a instala stații „radar" tot mai aproape de centrul enigmatic al „cetății" se conjugă spre a oferi un spectacol din cele mai agreabile spiritelor avizate, ca și tuturor celor ce iubesc istoria literară. Două completări neînsemnate : în afara textelor *Horei Unirii* menționate la p. 333 (ms. 21), poezia mai apare la finele broșurii *Unirea și clevetitorii ei* [6] ; tema cinegetică nu pătrunde în literatura noastră prin *Vînătoria* lui Ralet, cum se spune la p. 342, ci prin poemul *Reporta din vis* al lui Vasile Aaron (unde, de altfel, e foarte bogat ilustrată), poem pe care-l vom publica în vol. IV din *Documente și manuscrise literare*.

Încît privește statutul filologic al ediției, trebuie remarcate încă o dată tactul și priceperea editorului. Regulile de transcriere adoptate n-au nimic excepțional, dar ele se adaptează în mod corespunzător scopului urmărit, evitînd atît modernizarea excesivă, cît și translitarația, cu confuzia pe care ea o instaurează între grafie și pronunție. Consecința este că cititorul, chiar lipsit de pregătire lingvistică, va fi în măsură să guste calitățile textului : vioiciunea, umorul, autoscopia, balansul continuu între detaliu și generalizare etc., nu numai fără să

[5] Dimitrie Ralet, *101 maxime și întrebări*, în *România literară*, nr. 6, 6 februarie 1855.

[6] *Acte și documente relative la istoria renașterii României*, publicate de Ghenadie Petrescu, Dimitrie A. Sturdza și Dimitrie C. Sturdza, vol. IV, p. 101.

fie stînjenit de uzul moderat al dialectalismelor, ci, dimpotrivă, resimțindu-l ca un farmec în plus.

Concluzia acestor rînduri se impune de la sine : ediția Ralet constituie o excelentă performanță a istoriografiei literare actuale. Ea repune în drepturi un autor pe nedrept uitat (și asta indiferent de numărul recenziilor care i-au fost sau îi vor fi dedicate) : confirmă în Mircea Anghelescu un cercetător de vocație, dintre cei mai buni pe care-i avem ; demonstrează utilitatea seriei *Restitutio*, inițiată de Editura Minerva, fixînd și un standard valoric, pe care ne-am bucura să-l vedem conservat în viitor.

Și fiindcă a venit vorba de Editura Minerva, „prestigioasa" — cum spun jurnaliștii — uzină de valorificare a clasicilor, fie-mi permisă o remarcă finală. Ediția Ralet, așa cum se procedează în multe cazuri similare, poartă denumirea *uneia* dintre operele autorului *(Suvenire și impresii de călătorie)*, deși volumul conține și alte scrieri. La originea acestei practici (frecventă în ultima vreme) e probabil dorința de a sparge monotonia și de a-l seduce pe cititor : dacă antologia Ralet s-ar chema *Scrieri* sau *Opere*, la fel, să zicem cu o antologie din Baronzi sau Depărățeanu, s-ar mai găsi oare cumpărători ? Cred că da. Cine-l caută pe Ralet nu se conduce după titlu, iar cine nu-l caută în mod special pe Ralet, ci cărțile apărute într-o colecție de autoritate, aceluia, de asemenea, nu titlul îi orientează opțiunea. În schimb, a da unor selecții efectuate de editor denumirea atribuită de autor unor opere specifice înseamnă a favoriza confuzii și a comite un act arbitrar. Acest act e tot atît de inoportun în principiul său, în cazul unui minor, ca Ralet, ca și în cazul unei mari vedete de talia lui Călinescu.

V. Alecsandri: *Steluța*

PETRU URSACHE

Ce a însemnat Elena Negri pentru poetul din Mircești știm din diverse surse bibliografice. Ceea ce a reprezentat Steluța, încă nu cunoaștem și nu s-a discutat îndeajuns. Personajele, cel cu biografie reală și cel imaginar, sînt total diferite, după cum „vesela Dridri" se dovedește a nu fi imaginea fidelă a unei vestite actrițe pariziene, cunoscută de autor. De asemenea, nici Mărioara Florioara și nici „juna Rodică", „cu ai săi umeri albi, rotunzori", nu sînt întruchiparea autentică a unor tipuri de țărăncuțe, cum s-a spus adeseori. Toate aceste texte, și multe altele, cuprind motive poetice, modalități de invenție și de organizare compozițională, elemente de gîndire comune. Ele se conformează unei scheme structurale unice, pe care o vom identifica deîndată, schemă dictată de intenția nemărturisită și poate inconștientă a poetului de a idealiza ființa iubită. Autorul înscrie în conștiința-i creatoare o *anume* familie de termeni poetici, de origine vegetală (floare), cosmică (stea), mitică (lumină), cărora le asigură aceleași funcții în aceleași contexte ale evocărilor. De aceea, poezia erotică luată în totalitate nu cunoaște, cum ne-am aștepta, dat fiindcă Alecsandri este un artist în general fidel realităților concrete, o pluralitate de portrete și de evocări, ci un prototip.

Textul reprezentativ ca model structural și ca prototip feminin îl constituie poemul de inspirație folclorică *Mărioara Florioara*. El cuprinde un invariant care se repetă parțial ori în totalitate în multe alte compoziții, inclusiv în *Steluța*. De aici rezultă înrudirea stilistică dintre ele. Elementele invariantului din *Mărioara Florioara*, deci ale structurii, sînt următoarele : *1)* nașterea miraculoasă a unei fete de o frumusețe legendară ; *2)* existența ei ambiguă, ca fată, floare, stea, pasăre, de unde posibilitatea de transgresiune în diferite medii : antropologic, cosmic, vegetal, prilej, în poezie, pentru infinite volute și ingeniozități imagistice ; *3)* fixarea unei interdicții : fata să nu-și arate fața soarelui (să nu-și arunce de pe dînsa rochița țesută din flori și stele, să nu facă baie noaptea în apa rîului, să nu dea ascultare vorbelor deșarte ale unui străin) ; *4)* nerespectarea interdicției : fata duce dorul luceafărului, soarelui, zburătorului sau brumărelului. Alteori, întîlnește un hoț de codru, un vînător, ori, ca în *Steluța*, un poet. Acest element structural atrage după sine aventura erotică, pretextul întregii compoziții la Alecsandri. În spațiul folcloric, narațiunea are ca justificare înnoirea ciclului zoo-vegetal. Momentul erotic este plasat într-un timp sacru. El se încheie înainte de asfințitul soarelui sau de

cîntatul cocoșului la miezul nopții, fiind marcat de ceea ce se numește, în gîndirea tradițională, *ceasul rău ; 5)* moartea violentă : în creația orală, orice ins care se naște în chip miraculos este predestinat, de obicei, eroticului sau morții violente ; *6)* transferarea personajului — ca sancțiune pentru faptul că nu a respectat interdicția impusă inițial, la naștere —, într-un mediu nefamiliar. Nu spunem *mitic*, pentru că și înainte de aceasta eroina avusese o existență mitică : dacă la naștere este floare, după momentul ritualic nuntă-moarte devine pasăre ori stea. Alecsandri, pornind de la modele orale, a operat cu aceleași simboluri, le-a substituit în contexte înrudite, încît familia de termeni *fată, stea, floare* a impus un cod semantic de sine stătător.

Cele șase șabloane constituind un model structural unitar după care se organizează o anumită familie de poezii erotice ale lui Alecsandri, inclusiv *Steluța*, își au originea în epica folclorică și apar într-o formă mai mult sau mai puțin stilizată în creația poetului pașoptist. Precizăm că nu intenționăm să întreprindem o analiză structuralistă care să pretindă angajarea în discuție a tuturor planurilor textului literar. Am identificat doar o structură compozițională și elementele ei componente, operație considerată necesară în cercetarea de față. *Mărioara Florioara*, poem amplu cu multe pasaje inutile, prea încărcate, greoaie, este în mare parte invenția lui Alecsandri după modele orale. El imaginează biografia unei fete-flori destinate, în termeni literari, să iubească (de aici factura erotică a textului), în limbaj specializat, să moară și să renască. Ar fi vorba, deci, de un mit al vegetației. Șabloanele structurabile sînt următoarele : în prima parte a poemului, Mărioara Florioara este înfățișată ca o alegorie a primăverii. Existența ei traduce diverse rituri chtoniene pe care nu e locul să le analizăm aici. Poetul încearcă s-o portretizeze, dar nu realizează altceva decît ceea ce numim tablouri de natură. Este cel de al doilea șablon din schița identificată de noi. Al treilea șablon apare mai curînd mascat, latent, decît explicit, manifest. De aici și conținutul său mai bogat în semnificații mitice. Fetei nu i se fixează o interdicție, ci un alt tip de limită a existenței, prin invocarea unui topoi de mare circulație în poezia orală, conceput în perspectiva temei „fortuna labilis" : „Cîte flori pe-acest pămînt. / Toate se duc la mormînt", integrat și în substanța ideatică a *Steluței*, după cum vom vedea. Existînd ca efemeridă („viața omului-floarea cîmpului", același topoi), și urmînd să-și justifice trecerea prin lume, deci să îndeplinească ciclul vital, viață-moarte, Mărioara Florioara (în text se mai numește și „zîna florilor") se angajează în aventura erotică. Șablonul al patrulea este concretizat prin apariția unui străinel cu care are, inițial, un dialog obișnuit în mediile rurale : „Cale bună, mîndruliță ! / Mulțumim ție, bădiță !". Ritualul nupțial este și el alegorizare a unor practici chtonice confuze, călătoria protagoniștilor echivalînd cu succesiunea anotimpurilor : „Iar cînd munții o zărea / Cu străinu-alăturea. / De verziș se scutura", stilizare a motivului „viața omului, floarea cîmpului". Un zmeu o răpește dezlănțuind o mare frămîntare cosmică. Este moartea alegorizată (al cincilea șablon), motiv

exprimat în poemă într-o formă latentă, dar perfect lizibil din punctul de vedere al simbolicii tradiţionale : fata este dusă în captivitate, aşteaptă, ca în basme, să fie eliberată de acelaşi „străinel", Făt-Frumos.

Asemănarea cu *Steluţa* este de-a dreptul şocantă. De la Frazer şi Propp cunoaştem sensul simbolic al izolării fetei într-un dafin, la Alecsandri într-un fag vrăjit, adică mitic. Este copacul cosmic, care închide ciclurile impare (ale arborelului) vieţii, principiul feminin al fecundităţii. Un specialist al miturilor tradiţionale geto-dacice, Gh. Muşu, remarca predilecţia lui Alecsandri pentru marea lumină sepulcrală, ca un liman în calea destinului fetelor-flori-stele [1]. Steluţa este izolată într-un spaţiu tainic de lumină. („Dar poate acolo să fie castele / Cu arcuri de aur zidite din stele, / Cu rîuri de foc şi cu poduri de-argint, / Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cînt", scria şi Eminescu în *Mortua est*. Tratarea motivului luminii sepulcrale nu diferă de la un poet la altul.) Ileana Cosînzeana, ca şi Mărioara Florioara, aşteaptă să fie eliberată din captivitate (reprezentată prin dafin, castel etc.) pentru reînceperea ciclului vital. Ele sînt plasate în ordine cosmică, simbolizînd mişcarea anotimpurilor. Alecsandri (în *Steluţa*) şi Eminescu reduc ordinea cosmică la ciclul familial. În *Mortua est* poetul are revelaţia descoperirii iubitei — simbol stilizat al marii zeiţe a pămîntului — în lumină, fără nici o posibilitate de comunicare cu lumea. Alecsandri laicizează de asemenea mitul în comparaţie cu originalul folcloric, dar *Steluţa* (şi nu Elena ori Niniţa), date fiind corespondenţele fată-floare-stea, conduce din spaţiul luminii sepulcrale destinul pămîntean al poetului. Autorul paşoptist a fost atît de subjugat de acest mit parafolcloric, încît a realizat mai multe poezii pe tema dialogului dintre poet şi iubita moartă, inspiratoare din empireu (*Visul, Adio, Vis de poet* etc.).

În *Legenda rîndunicii*, primul şablon propune aceeaşi ambiguitate a imaginilor antropologice, fiind vorba de personaje figurative „Ce-s giumate fete şi giumate flori". Fata nu are nici de data aceasta un portret uman identificabil : „Sosită printre oameni ca zîmbetul senin / Din raze, din parfumuri, din albul unui crin, / Şi maică-sa duioasă, privind-o se temea / Să nu dispară-n aer sub formă de o stea". Este al doilea şablon din modelul structural pe care l-am identificat. El apare incifrat sub forma descîntecului rostit de ursitoare. Dar „pe nesimţite un glas de zburător / Îi tot fura auzul şoptindu-i plin de dor" (al patrulea şablon). Sedusă de poezia aceluiaşi mit vegetal — în subtext, de „fortuna labilis", în varianta sa folclorică — fata disidentă, ca în orice text în care se înscrie o interdicţie, mai mult sau mai puţin simulată, face baie în apa rîului, motiv de transfigurare fundamentală a ordinii cosmice. Omul şi natura îşi armonizează existenţa într-o mişcare ritualică perpetuă. Cocoşul cîntă, semn că timpul sacru s-a încheiat, iar fata-floare se preface în rîndunică (al cincilea şablon).

Şi *Legenda ciocîrliei* este fidelă modelelor folclorice. Naşterea, insistent alegorizată, dezvoltă primul şablon, cu foarte puternice ele-

[1] Gheorghe Muşu, *Zei, eroi, personaje*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1971, p. 153 şi urm.

mente ritualistice. De exemplu, fata se naște în „faptul zilei" și cu „fața-n răsărit", ceea ce înseamnă că nu este vorba de un eveniment biologic, ci de unul cosmic, de o întîmplare unică primordială, cum ar spune Mircea Eliade, și trebuie considerată ca model pentru toate nivelele de existență, vegetal, zoomorf, uman. De aceea poetul inventează formule tropice capabile să realizeze corespondențe semantice între toate regnurile : „Și astfel, de lumina cerească desmierdată / Ea, răsărind ca floare, au înflorit ca fată". Al doilea șablon capătă o alură mai deosebită. El pare să țină de structura basmului și nu de aceea a legendei. La acest nivel al fantasticului, transferurile de motive sînt posibile. Fata este peţită de oșteni cu nume fabuloase : Roșul, Albul, Peneș, Vinteș. Dar ea își alege un destin extraterestru : se îndrăgostește de soare (al patrulea șablon), și pleacă în căutarea lui. Următoarele două șabloane sînt și ele foarte bine reliefate în *Legenda ciocîrliei*, remarcabilă prin viziunea mitizantă a cosmosului și prin caracterul senzațional al întîmplării.

Alte compoziții de inspirație folclorică, integrabile în familia de texte de tipul *Mărioara Florioara-Steluța*, poetizează doar un singur element al modelului structural identificat în analiza noastră. Este aproape incredibil, dat fiindcă ne-am obișnuit cu formula inadecvată, după părerea noastră, „veselul Alecsandri", dar poetul a selectat cu predilecție șablonul al cincilea, „moartea năprasnică" : *Răzbunarea lui Statu-Palmă*, *Noaptea albă*, *Vîntul de Miază-zi*, *Noaptea Sfîntului Andrei*, *Prier și fata iernii*, *Strigoiul*. Nu este cazul să intrăm în amănunte, dar semnalăm faptul că aceste poezii, ca mentalitate folclorică și literară, se înscriu mai curînd în sfera misterelor decît în aceea a legendelor. Cum bibliografia mai nouă, pe linia Pârvan-Eliade [2], susține că mitologia dacică era de tipul „misterelor", s-ar putea întîmpla ca Alecsandri, cu sensibilitatea lui de poet, dar favorizat și de excepționala cunoaștere a folclorului românesc, să fi intuit un aspect al practicilor străvechi legate de cultul chtonian al vieții și morții.

Steluța concretizează ultimul șablon, cel care urmează morții năprasnice. Argumentele care justifică această afirmație sînt următoarele :

1) Portretul Steluței este el însuși un șablon, întrucît apare ori de cîte ori protagonista îndeplinește rolul de fată-floare-stea, în *Mărioara Florioara*, în *Legenda ciocîrliei*, în *Crai nou*, în *Sora și Hoțul* etc. De fapt, nici nu putem vorbi de un portret, ci de elemente imagistice destinate să mitizeze personajul, nu să-l concretizeze, potrivit cu funcțiile sale ritualistice. Iată cîteva exemple : „O ! blîndă, mult duioasă și tainică lumină ! / În veci printre steluțe te cată al meu dor". Sau : „Frumoasă îngerelă cu albe aripioare ! / Precum un vis de aur în viață ai lucit, / Și-n ceruri cu grăbire, ca un parfum de floare / Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit". Chiar și *Dridri*, poezie care reprezintă mai degrabă un exercițiu de versificație, poate surprinde

[2] Vasile Pârvan, *Dacica*, București, Editura științifică 1972, p. 79 ; Mircea Eliade, *Méphistophèles et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1954, p. 51.

prin pasaje de tipul : „Semăna o floare... / Cu mici aripioare / Ce zbura prin aer ca un colibri". O floare care să aibă aripi şi să zboare prin aer nu poate exista decît în închipuire. Alecsandri nu s-a gîndit că se abate de la logica normală a lucrurilor, întrucît în plăsmuirile sale mitizante a învestit termenii cu alte funcţii semantice. De aceea, abundenţa de epitete, plasarea adesea inadecvată în context nu trebuie puse totdeauna pe seama stîngăciei poetului. Pe de altă parte, dacă am avea o istorie a epitetelor cu frecvenţă maximă în literatura română, ne-am explica multe aspecte de ordin stilistic din creaţia lui Alecsandri. De ce oare predilecţia pentru forme ca „lină stea" sau „falnic viitor" la poeţii vremii, printre care şi Eminescu ?

2) Alecsandri îşi imaginează că Steluţa a suferit o moarte năprasnică, deci transferă o întîmplare reală, posibilă, în plan mitic, după modelul creaţiei orale. Reţinem că în legende evenimentele fundamentale au loc în momente consacrate : naşterea în zori, moartea la miezul nopţii, cînd forţele luminii şi ale întunericului au şanse egale : „Trecut-au ani de lacrimi, şi mulţi vor trece încă / Din ora de urgie în care te-am pierdut". Dacă motivul ar apărea poetizat numai în *Steluţa*, s-ar putea spune că avem de a face cu o întîmplătoare figură de stil. Dar el se găseşte şi în alte compoziţii pe tema morţii iubitei, de pildă, în *Adio :* „Într-o noapte de urgie cerul crud ne-a despărţit" — ceea ce indică o concepţie poetică intenţionat structurată.

3) În folclor, un asemenea destin tragic este interpretat ca o catastrofă : cade o stea de pe cer. Dezordinea trebuie remediată, întrucît faptul poate avea repercusiuni grave asupra familiei. De aceea, artistul anonim apelează la tabu folosind substitute pentru a ascunde adevăratul sens al întîmplării. În plan simbolic (pentru că el îşi construieşte o lume imaginară, un alter ego al celei concrete, terestre), existenţa umană este substituită cu cea cosmică (fată-stea), lumina solară cu cea sepulcrală. Steluţa este şi ea plasată „În locaşul de lumine" *(Adio).* Ea nu a murit, ci a plecat departe, metamorfozîndu-se şi, sub această nouă existenţă, schimbă mesaje cu poetul. Şi păstorul mioritic, victimă a unei morţi violente, are revelaţia luminii sepulcrale şi a unei existenţe familiale în orizontul zoo-antropo-cosmic.

4) Atenuarea tragicului se face, la Alecsandri, şi prin utilizarea motivului „viaţa omului, floarea cîmpului", ca motivare a ideii că moartea se află în însăşi logica lucrurilor. Poate nu întîmplător, poezia imediat următoare *Steluţei,* din volumul *Lăcrimioare,* intitulată tot *Lăcrimioare,* tratează tema „floarea omului, viaţa cîmpului". În *Steluţa* motivul apare, este drept, foarte stilizat, dar în *Adio,* versul : „Steaua vine, steaua piere", dovedeşte că poetul a preluat modelul folcloric pentru a-l adapta la propria-i biografie erotică. În creaţia orală, *fortuna labilis* instituţionalizează numai dipticul om-floare. Alecsandri îl extinde şi la spaţiul cosmic, cum am văzut, fată-floare-stea, ca un exemplu de fructificare personală a elementelor poetice de circulaţie orală.

5) Există în *Steluţa* un vers enigmatic, puţin şocant, care merită o analiză specială : „Pe cînd eram în lume tu singură şi eu". Autorul îl

repetă, subliniind parcă poziția sa aparte în context. Este doar o aparență, deoarece versul se integrează perfect în ansamblu. Cel mult, față de celelalte, este mai sobru, mai „scuturat de podoabe", ca să folosim o expresie a lui Tudor Vianu. El ne pune pe urmele unei alte mari familii de termeni cu funcție mitizantă : soare, zburător, brumărel, vînător, hoț de codru, fecior, poet, într-un cuvînt, principiul masculin al mitului chtonian al vegetației. Lărgirea cîmpului semantic, laicizarea lui : vînător, hoț de codru, fecior, poet aparține tot lui Alecsandri. În legătură cu ultimul termen, *poet*, el încearcă să sugereze și un fel de artă poetică, privind funcția inspiratoare a iubitei moarte, în cea mai bună tradiție a poemelor orfice. Poetul trebuie să rămînă mereu tînăr pentru a cînta iubita și patria : *8 mart*, *De crezi în poezie*, *O noapte la țară*, *Visul*, *Vis de poet*, *Cîntece și sărutări*, *Steaua țării* și altele. Îmbătrînirea echivalează cu moartea lui, asemenea regnului floral. De aici cumplita frică a lui Alecsandri, strădania de a se identifica cu un portret imaginar al unui ins mereu „tînăr și ferice", dorul după ținuturile însorite mai curînd prin idealizările sale decît prin situările geografice : cînd era în țară visa să fie la Veneția, iar în străinătate se simțea izolat de „drăgălașul Mircești". Se știe că în scrisori se arăta adesea foarte nemulțumit de clima aspră din Italia. Tot din perspectiva cultului pentru tinerețea veșnică înțelegem înclinația poetului de a pune în funcțiune facultățile imaginative, frecvența chiar abuzivă a formelor tropice selectate din cele două mari familii de termeni despre care am mai vorbit, fată-floare-stea și luceafăr-zburător-brumărel, generînd iluzia că viața poetului este un neîntrerupt ritual erotic.

Dar versul : „Pe cînd eram în lume tu singură și eu" mai are și o altă semnificație. Din punctul de vedere al psihologiei colective, orice cuplu de îndrăgostiți are impresia că deține monopolul unei descoperiri unice : lumea cu toate tainele ei, poetizată de prezența lunii, florilor, stelelor etc. E un mod, care stă la îndemîna oricui, de a mitiza aventura erotică. În creația scriitorului pașoptist, cuplul poet-iubită este un substitut foarte îndepărtat și literaturizat al prototipului *zburătorul* și *fată-floare-stea*. Versul în discuție plasează aventura erotică înainte de „ora de urgie", adică de șablonul al cincilea, direct în mit, cînd poetul și iubita, singuri pe lume, ca în cazul oricărui început de creație, constituiau cuplul primordial. Moartea năprasnică i-a îndepărtat pe cei doi, însă poetul nu renunță la schema îndătinată, a mitului, încercînd s-o regăsească pe cea pierdută. *Noaptea albă*, din *Legende nouă*, probabil cea mai frumoasă creație a lui Alecsandri, demnă chiar de marile poeme eminesciene, este consacrată efortului regăsirii. Autorul își imaginează astfel cadrul nocturn al dramei cosmice în urma căreia Steluța a fost trecută năprasnic în „locașul de lumină" :

Miezul nopții !... totul tace !
Lumea pare un mormînt
Unde mort și rece zace
Leșul marelui pămînt.

Și sub bolta cea senină
Mii de stele cu foc viu
Vars-o jalnică lumină
Pe gigantul său secriu !

Ies pe cîmp ... Sub pași răsună
Cîmpul sec și înghețat.
Un păr mare stă drept lună
Cu corbi negri încărcat.
Totu-i mort !... Sunat-au oare
Pe al cerului cadran
Ora stingerii de soare
În al morței ocean ?

Propunem, deci, o nouă lectură a *Steluței*, care să ne permită descoperirea unui Alecsandri preocupat de problemele grave ale existenței. Faptele artistice, dacă sînt bine corelate, pledează în acest sens. Este adevărat că multe dintre compozițiile sale nu mai sînt citite astăzi cu interes estetic, iar istoria literară a reținut și comentat chiar cu lux de amănunte acest aspect al problemei. Este mai comod să elimini din sfera preocupărilor texte care dau impresia că au fost scrise pentru scopuri minore de bună petrecere, stînd la gura sobei și cu gîndul la anii rodnici ai juniei. Opinia literară poate fi ușor modelată spre a pătrunde pe un asemenea drum fără glorie. Mai dificilă este operația de recuperare, de repunere în valoare, mai ales după ce aceleași texte au fost decretate drept rizibile. Este și cazul *Steluței*. Desigur, nu avem motive s-o trecem în rîndul capodoperelor, deși pentru generația pașoptistă a îndeplinit acest rol, măcar simbolic. Dar a persevera s-o clasificăm printre romanțele de sîmbătă seara, pentru că ar avea la bază o tematică minoră, ni se pare o eroare ce se cere corectată.

Ioan Alexandru: *Graiul*

ION ROTARU

1. Nu pot rosti cuvîntul zadarnic mă frămînt
2. E-o dimineață rece și pustie
3. Izvorul toată noaptea a dormit
4. Și-acum e-nspăimîntat de bucurie

5. Năvala e prea mare de ape din adînc
6. Lumina e prea multă dintr-odată
7. Nu-i cum lega inel logoditor
8. Din două focuri linse de o vatră

9. Să înceteze cerul pe pămînt
10. Și din adînc nimic să nu zvonească
11. Și linia de aur dintre noi
12. Să ne despartă-n taină și unească

13. Trebuie picătura de ulei
14. Să-mi ungă plugu-n arătură
15. Ca vînturile de la răsărit
16. Să-mi poată aprinde aurele pe gură

O primă observație ce ar trebui făcută este aceea că poezia în chestiune *nu pare* a fi la înălțimea talentului și creațiilor din perioada respectivă a evoluției lui Ioan Alexandru, momentului 1976, cînd apărea în culegerea *Imnele Transilvaniei*. Este destul de *greoaie*, cam neclară în structurarea imaginilor, îndeajuns de nepotrivită chiar pentru elevii clasei a XII-a, unde o recomandă manualul și programa analitică pentru anul 1979—1980, *dificilă*, cu unele obscurități... nefuncționale, *neatrăgătoare* în ultimă instanță, iscînd bănuiala că a fost aleasă pentru „patriotismul" ei, fiind vorba de „graiul" românesc cîntat de unul dintre cei mai importanți poeți actuali. Se poate bănui că a fost aleasă și pentru... scurtimea ei. Căci este curentă prejudecata că o poezie mai scurtă ocupă, în lecție, în manual, un spațiu mai mic.

Prima impresie ce se impune îndată după citire, o citire aprofundată, ar putea trimite la o idee poetică dintre cele mai frecvente : dorința arzătoare a poetului de a atinge perfecțiunea supremă a graiului, cristalizarea în forme optime a comunicării prin cuvinte.

Intrînd în analiza propriu-zisă, şi procedînd *deductiv*, neapărat de la *tot* la *parte*, urmează a se vedea cum cele patru catrene pot fi împărţite în două compartimente, conform structurii expresive a fiecăreia dintre ele : Primele două se constituie *negativ-constatativ*, în timp ce ultimele două sînt *afirmativ-imperative*. Propoziţiile *principale* („principale" nu neapărat în înţeles gramatical strict !) care guvernează primul compartiment al poemului sînt : *Nu pot rosti...* (v. 1) şi *Nu-i cum lega...* (v. 7). „Pandantele" lor din cel de al doilea sînt mult mai numeroase : *Să înceteze...* (v. 9), *să nu zvonească...* (v. 10), *Să ne despartă...* şi *[să ne] unească* (v. 12), *Trebuie...* (v. 13), *Să-mi ungă...* (v. 14), *Să-mi poată aprinde...* (v. 16).

Cum se poate deîndată vedea, numărul mai mare (7 faţă de 2) a propoziţiilor pe care le-am numit convenţional *afirmativ-imperative* din partea a doua, prin comparaţie cu cele pe care le-am numit *negativ-constatative* din partea întîi conferă poeziei gradaţie şi dinamism. Impresia ce se produce este că în prima parte asistăm la un fel de frămîntare în loc, mocnire acumulatoare de nelinişti şi energii constrînse, urmată, în cea de a doua, de o dezlănţuire eliberatoare.

Observînd apoi *natura* imaginilor, prin raportare la aceeaşi împărţire a compunerii, — nu însă considerată în acelaşi chip, „spaţial", ci proiectată pe întreg axul textului — vom constata că tensiunea lirică se realizează graţie a două tipuri figurative : „năvala apelor din adînc" şi „lumina prea multă dintr-odată" — două metafore complementare, cumva contradictorii, sugerînd polarizarea forţelor. Cele două elemente primordiale : *apa*, răbufnind din adîncuri subpămîntene, şi *focul-lumina*, revărsîndu-se din cer, asaltează conştiinţa poetului printr-o prea mare încărcătură emoţională : „Izvorul toată noaptea a dormit / Şi-acum e-*nspăimîntat de bucurie*" (v. 3 şi 4, imagine de tip expresionist !) ; „Nu-i cum lega inel logoditor / Din două focuri linse de o vatră" (v. 7 şi 8). De altminteri, versul cel dintîi al poemului, *Nu pot rosti cuvîntul zadarnic mă frămînt*, indică o trăsătură definitorie a lirismului lui Ioan Alexandru, vizibilă de la chiar primul său volum, cu titlu edificator : *Cum să vă spun*, apărut în 1964. Cît priveşte motivul *luminii*, observaţia s-a mai făcut în cîteva rînduri, acesta rămîne ca o constantă în poezia urmaşului lui Lucian Blaga. După cum şuvoiul impetuos al apelor, interpretat în sensul energetismului poetic, ar putea fi pus în legătură cu lirica lui Mihai Beniuc, celălalt ardelean premergător.

Strofa cea mai obscură pare a fi cea de a treia. Ce vrea să însemne propoziţia din v. 9 : „Să înceteze cerul pe pămînt ?" În cazul în care verbul *a înceta* este utilizat aici într-un sens apropiat de cel obişnuit (ar mai putea fi luat şi în accepţia de *a încetini, a se opri, a întîrzia*), atunci ideea pare a se aşeza în continuarea logică din celelalte două strofe anterioare : Poetul cere stăvilirea avalanşei de cer-lumină asupra sa (tumultul dezordonat şi prea greu al inspiraţiei), odată cu sistarea fierberii apelor din adîncul pămîntului : „Şi din adînc nimic să nu zvonească" (v. 10), calmul, limpezirea fiind propice apariţiei „liniei de aur". Ce poate fi această „linie de aur" care ne desparte şi totodată ne uneşte ? Dacă nu este vorba de *secţiunea de aur* clasică

— altfel spus : perfecta înlănțuire de cuvinte în edificiul deplin al poemului — atunci ea ar putea fi *aura* misterioasă a comunicării și comuniunii. Predicatele *să ne despartă* și *să ne unească* par a se constitui ca două contrarii ale unei entități dialectice : graiul poetic în procesul comunicării necesită *linia de aur-aureolă* misterioasă, care desparte și unește, în același timp.

Versurile *cheie* se află chiar în strofa ultimă : Ca la Arghezi de astă dată („Cuvîntul meu să fie *plug*" !) poetul cel nou dorește „picătura de ulei" care să-i „ungă plugu-n arătură" (v. 13—14). Și ca la ... Ioan Hrisostomul (a nu se uita cultura scriitorului și preferințele lui în direcția imnelor bizantine vechi ; se mai poate ține seama și de faptul că, în loc de *Ion*, preferă a se numi *Ioan*...) poetul invocă „vînturile de la răsărit" care să-i „poată aprinde *aurele pe gură*" (v. 15—16). Derivația proprie : *aur-auroră-aură-aurele*, unde ultimul element, reținut în ultimul vers, este făcut să „strice" ritmul, atrage deîndată atenția și trebuie pus neapărat în legătură conotativă cu *Ioan Gură de Aur*, simbolul prin excelență al *graiului ideal*.

Ar mai fi de adăugat cîteva cuvinte în legătură cu prozodia. Versul de 13 silabe, terminat în silabă accentuată, alternează cu versul de 11 silabe, terminat în rimă feminină. Rimele sînt mai curînd banale : *pustie-bucurie ; odată-vatră* (asonanță, aici) ; *zvonească-unească ; arătură-gură*. Senzația „eliberatoare" se impune însă prin silaba neaccentuată și rimată, moment de risipire a sonurilor. Poetul nu este deloc un calofil de suprafață și, încă o dată, „stricarea" ritmului prin cuvîntul *aurele*, încărcat de atîta semnificație, vrea să fie un moment *de revelație* în poem, dincolo de ceea ce în mod curent numim *frumos*. Importantă, tot ca aspect exterior și ... material al textului, este și inexistența punctuației. Gîndul secret al poetului (și năzuința lui supremă !) este că fluxul verbal (ca la scriitorii cei vechi, care nu utilizau nici un fel de semne de punctuație) are chiar în sine (ceea ce este perfect adevărat) înmlădieri proprii care îl fac să se dispenseze de punct, de virgulă etc.

Cultura populară în concepția lui B. P. Hasdeu

I. C. CHIȚIMIA

B. P. Hasdeu a fost o personalitate complexă și complexă a fost manifestarea și activitatea sa, despre care s-au publicat numeroase cercetări și studii. Însă partea lui de contribuție și concepție în domeniul culturii populare a fost valorificată mai adîncit în special după ultimul război [1].

Viziunea lui Hasdeu asupra importanței culturii și literaturii populare a crescut de la simple constatări și înregistrări de date accidentale, în tinerețe, la un sistem de fundamentare științifică a disciplinelor umaniste, plecînd de la cultura maselor populare. Se poate vorbi deci, în mare măsură, de un sistem folcloristic al gîndirii lui B. P. Hasdeu, întemeiat pe o originală interpretare a faptelor de cultură umană.

Totuși, nimic nu se naște din senin, ci chiar ideile cele mai originale își au originea în cunoașterea și pătrunderea unor fenomene pe care numai o inteligență vie le poate înțelege sensul și destinul. Inteligența lui Hasdeu, pe care nici unul dintre contemporani n-a contestat-o și nici nu i-a rezistat vreunul, a operat totdeauna rapid, fie cu un acut spirit de observație și de invenție, fie cu un extraordinar volum de informație și de cultură, care au uimit pe conaționali și pe străini.

În știință, în oricare dintre domeniile atacate de el, a fost același inovator. În cultura și literatura folclorică a fost ajutat, în primul rînd, de cunoașterea directă a stărilor de cultură și viață, din regiunea natală și din regiunile de peregrinare în Polonia și Rusia, cu care a venit în strîns contact în anii tinereții. Cunoașterea directă a formelor de cultură populară, precum și a rolului ce li s-a acordat la începutul secolului al XIX-lea în condițiile de asuprire și îngenunchere a popoarelor, i-a trezit lui Hasdeu interesul pentru istoria și cultura maselor, pe care nu o va pierde niciodată din ochi, ci o va cerceta și promova din ce în ce mai bine.

Astfel, B. P. Hasdeu nu putea rămîne străin și n-a rămas străin de mișcarea de idei din Polonia, după dispariția statului polon de pe harta Europei în 1795, cînd, pentru salvarea națiunii sortite desființării, s-a emis ideea regenerării culturii autohtone sub forma ei ancestrală, ingenuă și păgînă, singura în măsură să păstreze ființa și carac-

---

[1] Vezi I. C. Chițimia, *B. P. Hasdeu și problemele folclorului*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, I, 1952, p. 161—191; idem, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968, p. 37—72.

terul poporului polon. Nu mai interesează acum atît ideea lui Herder despre poezia populară ca geniu al popoarelor, cît complexul cultural cu urme primitive și păgîne, care să țină în ființă și în granițele fostei Polonii statale o Polonie spirituală de neconfundat cu ceea ce era împrumut și cosmopolitism. Așa deschide Hugo Kołłątaj, în 1802, poarta cercetărilor etnografice pentru istoria socială și culturală a țării [2], așa încep călătorii de studii o mulțime de intelectuali poloni, nu numai în Polonia, ci și pe teritoriul altor slavi (era necesară cunoașterea și reconstituirea unei culturi protoslave) [3] și așa își concepe Zorian Dołęga Chodakowski studiul său cu titlu semnificativ : *O sławiańszczyźnie przed chrześciaństwem (Despre slavi înainte de creștinism)*, apărut în 1818, după ce ani de zile făcuse cercetări pe teren și încă mulți ani avea să întreprindă cercetări în continuare în Polonia și Rusia, adunînd materiale de mare valoare [4]. Dintr-o asemenea preocupare pornesc apoi sursele folclorice și semnificația creației unui Mickiewicz, Słowacki sau Chopin, și atunci înțelegem că într-o asemenea atmosferă se încadrează, în spirit românesc, activitatea etnografică a lui Tadeu Hasdeu, bunicul lui B. P. Hasdeu [5], sau publicarea de poezii populare românești de către Al. Hasdeu în reviste rusești, între 1830 — 1835 [6], cu scopul valorificării și difuzării culturii populare de substrat românesc.

B. P. Hasdeu a văzut această preocupare în lucrări de proporții și de interdisciplinarizare. În Polonia și în Rusia, unii întreprinseseră și întreprindeau cercetări de arheologie a culturii, alții se înălțau la creații monumentale cu ecou nu numai artistic, ci și social-politic. Dar o concepție unitară de adunare, clasificare și valorizare științifică și artistică a fondului de cultură cu origini populare, în totalitatea lui, încă nu se profilase. Hasdeu concepe progresiv acest lucru, și anume :

1. Adunarea datelor de cultură populară, fără de care nu se poate concepe și întocmi o istorie a civilizației și culturii unui popor.

2. Publicarea sistematică și științifică a acestor date, separată sau în corpusuri, cu studii introductive, note și comentarii, materialele fiind introduse astfel în circuit de cercetare și de știință.

3. Folosirea datelor, în raporturi interdisciplinare, în dezbaterea unor probleme acute de istorie și cultură a poporului român.

---

[2] Vezi H. Kołłątaj, *Wybór pism naukowych*, ediție de K. Opałek, Varșovia, 1953, p. 418 și urm.

[3] Cf. I. C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 331 și urm.

[4] Zorian Dołęga Chodakowski, *O sławiańszczyźnie przed chrześciaństwem*, ediție de Julian Maślanka, Varșovia, 1967 ; idem, *Śpiewy sławiańskie*, Varșovia, 1973 și I. C. Chițimia, *op. cit.*, p. 334 și urm.

[5] Cf. B. P. Hasdeu, *Ion Vodă cel Cumplit*, ediție de I. C. Chițimia, Craiova, 1942, p. XXV și urm. ; idem, *Folcloriști...*, p. 41 ; vezi și Elena Linția, *Considerații asupra creației poetice a lui Tadeu Hîjdeu*, în *Romanoslavica*, XVII, 1970, p.301—316.

[6] I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, p. 41.

4. Introducerea celor mai multe în lucrări masive de sinteză sau de tip enciclopedic, ca un tablou real de istorie și cultură al întregului popor.

5. Ridicarea de la cunoașterea culturii și capacității omului din popor la o atitudine politică de democrație fără rezerve, cu puncte de impact în știință și în creație (o consecință firească).

Interesant este faptul că Hasdeu singur, ca un uriaș, a încercat să răspundă acestui sistem cu lucrări-model, geniale, dacă nu în toate amănuntele, în concepția și rezultatele lor de bază.

Astfel, încă din anii de studii la Harkov, pregătește un studiu despre *Doină* sau culege cîntece populare, între ele unul privind un ritual agrar de primăvară la români, pentru care de pe acum Hasdeu găsește, prin studiu comparativ, un substrat traco-dac [7].

Intrat în țară, vine cu materiale și publică, în prima sa revistă, *România*, din 1859, versuri în care este vorba de Marko Kralievič al sîrbilor și Țara Românească [8]. Așadar, Hasdeu începe imediat să publice din materialele adunate inițial, dar cele mai de seamă date folclorice vor fi culese în baza unor chestionare judicios întocmite, unul juridic, de fapt de cultură populară materială și socială [9], altul lingvistic, în care întrebările se referă la fonetică și lexic folcloric și etnografic, precum și la elemente de cultură spirituală ale poporului român [10]. S-au obținut răspunsuri și știri importante, folosite apoi de Hasdeu, în diferitele lui lucrări, și de alții. De fapt Hasdeu nu aștepta totul de la aceste materiale de cultură populară. El stăpînea domeniul dinainte și în baza acestei cunoașteri profunde a domeniului a conceput întrebările din chestionare, iar articolele publicate anterior, întemeindu-se pe materiale de limbă și de cultură populară deja cunoscute, *Perit-au dacii ?* [11], cele care se referă la ocupații autohtone străvechi : *agricultură* [12], *viticultură* [13], *păstorit* [14], o dovedesc clar, după cum o dovedesc sursele și datele folclorice bogate din extraordinara, ca metodă și concepție, *Istorie critică a românilor* (2 vol., 1873 — 1875) [15], concepută în șapte tomuri mari, dacă ne-am referi, ca mostră, numai la considerațiile ingenioase despre termenul românesc *zeghe*, prezentat istoricește și comparativ, cu probe sui-generis [16].

---

[7] Cf. Eufrosina Dvoicenko, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu*, București, 1936, p. 235—241.

[8] B. P. Hasdeu, *Craiul Marco în Țara Română*, în *România*, I, 1859, p. 7—8.

[9] Idem, *Obiceiele juridice ale poporului român*, în *Columna lui Traian*, VII, 1877, p. 408 și urm. (ed. a II-a, București, 1878, 61 p. ; ed. a III-a, București, 1882).

[10] Idem, *Etymologicum Magnum Romaniae*, t. I, București, 1886, p. VII—XVII (ed. a II-a de Gr. Brâncuș, București, 1972, p. 4—11).

[11] Idem, *Perit-au dacii ?*, în *Foița de istorie și literatură*, nr. 2—3, 1860, coloanele 46—52, 70—73, 95—106, 137—152 (articol polemic).

[12] Idem, *Originile agriculturii la români*, în *Columna lui Traian*, V, 1874, nr. 3, p. 49—53.

[13] Idem, *Originile viniculturii la români*, *ibidem*, nr. 4, p. 89—95.

[14] Idem, *Originile păstoriei la români. Elemente dacice*, *ibidem*, nr. 5, p. 97—107 ; nr. 6, p. 156 ; nr. 7, p. 173—177 ; *Elemente latine*, nr. 9, p. 224—230.

[15] Cf. I. C. Chițimia, *Folcloriști...*, p. 64—65.

[16] B. P. Hasdeu, *Istoria critică a românilor*, vol. II, București, 1875, p. 41.

De răspunsurile la chestionare s-a putut folosi Hasdeu mai tîrziu, ca de exemplu în *Doina răstoarnă pe Rösler*[17], în articolul *Biea. Cum ziceau românii înainte de a fi luat de la slavi pe „dragă"*[18] sau în studiul cu un titlu în formulare hazlie : *Bourel, melc și culbec. Dacii și latinii într-o scoică*[19]. Materialele obținute prin chestionare intră însă masiv în *Etymologicum Magnum Romaniae,* care nu mai este un simplu dicționar lingvistic, ci o enciclopedie de limbă, cultură și istorie a poporului român, chiar o antologie de studii și lucrări speciale folcloristice, literare și estetice, cum ar fi, de pildă, articolele *basm* sau *Statu-Palmă-Barbă-Cot,* ori locuțiunile metaforice ale basmului pregătite pentru Hasdeu (care recunoaște prob acest lucru) de către elevul său Iuliu D. Valaori[20] și altele. Dacă Hasdeu ar fi avut colaboratori pe potriva sa, ar fi apelat la ei și, dacă lucrarea s-ar fi încheiat, ea ar fi devenit fenomenală în lume, dar fenomenală rămîne, cu oricîte lipsuri, și așa. Articolele amintite mai sus, despre *agricultură, viticultură, păstorit, biea, melc,* arată ce-ar fi devenit *Etymologicum,* dacă acest dicționar ar fi fost terminat.

Elementul viu de limbă este urmărit de Hasdeu și pentru perioade mai vechi, pentru că în vol. I din *Cuvinte din bătrîni* el se ocupă, într-o formulare proprie, de *Limba română vorbită între 1550 — 1600.* Hasdeu nu concepea limba poporului ca pe niște moaște de consemnat istoricește, ci ca pe un organism în permanentă vitalitate cu prelungiri pînă în contemporaneitate, ceea ce se poate accepta, fără rezerve, cînd este vorba de elemente vechi și străvechi păstrate în graiurile populare, ca *io* ⟨ lat. *ubi, custa* ⟨ lat. *constare* (?), *rost „gură", „cioc"* ⟨ lat. *rostrum* etc.

Continuitate vie și legătură organică vede Hasdeu și între folclor și cărțile populare, cu regim de dezvoltare similar, ceea ce nu remarcase nici unul din cercetătorii anteriori străini, nici Görres, nici Simrock, Nisard sau Cheap, care s-au mulțumit să reediteze cărți populare din literaturile germană[21], franceză[22] și engleză[23], considerîndu-le populare ca destinație și de simplu colportaj. În schimb, Hasdeu constată că ele, deși universale, suferă transformări în spiritul culturii populare în care pătrund, exact ca și elementele de folclor :

> Literatura poporană cea nescrisă [...] și cea scrisă călătoresc din limbă în limbă ; dar ele nicăieri nu se traduc, ci *se transformă.* Orice popor posedă o formă proprie a sa, primind ca al său numai ceea ce corespunde acelei forme specifice, care se modifică și ea din epocă

[17] Idem, în *Columna lui Traian,* 1882, p. 529—536.
[18] *Ibidem,* 1883, nr. 3—6, p. 97—104.
[19] *Ibidem,* 1883, p. 193—212.
[20] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae,* ediția a II-a de Gr. Brâncuș, vol. III, București, 1976, p. 262—267.
[21] Johann Joseph Görres, *Die deutschen Volksbücher,* Heidelberg, 1807 ; K. Simrock, *Deutsche Volksbücher,* Berlin-Frankfurt, 1836—1866.
[22] Ch. Nisard, *Histoire des livres populaires,* 2 vol., Paris, 1854.
[23] John Cheap, *The Chapman's Library,* 3 vol., Glasgow, 1877—1878.

> în epocă, provocînd atunci modificări corelative în tot ce este poporan [...]. Literatura poporană se transformă [...], multe lucruri adăugîndu-se, unele suprimîndu-se, o seamă prefăcîndu-se, pînă ce planta cea exotică capătă un aer indigen.

Și cînd Hasdeu afirma acest lucru, nu se cunoșteau multe dintre frumoasele cărți populare românești, descoperite mai tîrziu. El sesiza un adevăr și pare curios că, după un secol, cu toate studiile intervenite între timp, unii istorici literari din vremea noastră au rămas la opinia superficială că aceste cărți populare sînt simple traduceri sau „beletristică de împrumut“ [24]. Nu s-a văzut turnarea în expresie originală, proaspătă. Inteligența și cultura lui Hasdeu îi depășește cu un secol. El surprinde de fiecare dată adevărul, pentru că studiile lui sînt interdisciplinare și operează concomitent cu elemente de lingvistică, filologie, de folclor și de istorie, care se întregesc și se lămuresc reciproc. Elementul folcloric este folosit din abundență și considerat de Hasdeu ca absolut necesar în studiile sale. De aceea, se poate vorbi de o concepție folclorică în construcția operei sale, în sensul bazelor vii ale acesteia.

Marele savant este promotorul științei folclorului în România ; a făcut școală folcloristică prin elevi direcți la universitate (Lazăr Șăineanu, Gr. Tocilescu etc.) și cu alții prin gravitație și stimulare, între aceștia Moses Gaster și Sim. Fl. Marian, ultimul devenit din diletant un remarcabil folclorist și etnograf, cu lucrări sistematice și cu pondere științifică, spre deosebire bunăoară de un Oskar Kolberg în Polonia, din aceeași epocă, cu o operă uimitoare *Lud* (Poporul) în peste șaptezeci de volume, mai mult însă o uriașă arhivă de folclor și etnografie, așezată pe regiuni, cu reveniri și completări continue și dezorganizate [25].

În subsidiar, trebuie să subliniem că fondul culturii populare l-a înălțat pe Hasdeu la cultul unei democrații totale. El, care își căuta la început origini princiare și cunoștea literatura europeană a principilor, introduce într-o piesă pe cunoscutul Răzvan, în romanul *Copilăriile lui Iancu Moțoc* (sau *Ursita*) introduce oameni din popor, iar *Ion Vodă cel Cumplit* (care este scrisă și ca operă literară) are eroi cu comportare populară, de pildă Potcoavă.

B. P. Hasdeu a fost un titan care a vrut să țină în palmă cu știința și opera sa viața și cultura poporului român și, din orice unghi s-ar analiza personalitatea și activitatea lui, imaginea aceasta este verosimilă.

---

[24] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1969, p. 240.

[25] Oskar Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób zycia, mowa, podania [...], pieśni, muzyka, tańce*, Varșovia-Cracovia, 1865—1904 (o nouă ediție completă în zilele noastre).

Onisifor Ghibu despre Șt. O. Iosif

Pedagog eminent, organizator de școală, istoric, savant cu preocupări multilaterale, publicist, militant pentru realizarea unității naționale a poporului nostru, Onisifor Ghibu, devenit după Unirea de la 1918 profesor de pedagogie la cea dintîi universitate românească a Transilvaniei, la întemeierea căreia a jucat un rol determinant, a avut relații cu un mare număr de personalități culturale și politice din vremea sa. În volumul apărut postum: *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut* (Editura Dacia, 1974), s-a publicat o parte din amintirile sale despre G. Coșbuc, Oct. Goga, N. Iorga, V. Pârvan, Sextil Pușcariu și Lucian Blaga. În arhiva sa au rămas în afara acestora numeroase însemnări cu caracter memorialistic și despre alte personalități, ca: I. L. Caragiale, G. Enescu, Em. Gârleanu, Spiru C. Haret, T. Maiorescu, N. Titulescu, precum și despre principalele evenimente și acțiuni inițiate de el pe plan cultural sau politic, ori în care a avut un rol important. Unele amintiri au fost imprimate pe bandă magnetică.

Publicăm aici amintirile sale despre Șt. O. Iosif. Textul este stabilit după înregistrări pe bandă de magnetofon în anul 1969. Notele de subsol ne aparțin.

OCTAVIAN GHIBU

Îl urmăream mereu, citind tot ce se publica în revista amintită[1], pînă cînd, în toamna anului 1905, mutîndu-mă la București pentru continuarea studiilor universitare, am avut posibilitatea să-l cunosc și să mă apropiu mult de el, ajungînd cu timpul la o prietenie sinceră și adîncă.

Prima mea întîlnire cu Ștefan Iosif a avut loc la Ilarie Chendi, în camera pe care acesta o locuia la hotelul Imperial, hotel situat pe locul unde se află astăzi aripa dreaptă a Palatului Republicii. Cei doi erau de multă vreme în legături strînse de prietenie; se completau reciproc.

[1] În textul anterior autorul se referă la perioada în care, ca elev la liceul din Brașov, apoi ca student teolog la Sibiu, l-a cunoscut pe Șt. O. Iosif din poeziile publicate în *Sămănătorul*.

Această primă întîlnire a fost de scurtă durată și ea m-a decepționat. Mă așteptasem ca Iosif să arate altfel de cum văzusem că arată de fapt. Era un om cu o înfățișare care, la prima vedere, nu spunea prea mult. Ochii mari și liniștiți trădau un suflet deosebit, dar figura lui în întregime părea comună și oarecum prozaică și sărăcăcioasă. Vorbea puțin și îl asculta cu evlavie pe Chendi, care în felul său sarcastic făcea analiza tuturor fenomenelor din viața literară, cu simțul ascuțit și ager al unui critic de la care îmi dădeam seama că aveam multe de învățat.

La puțină vreme de la sosirea mea la București a venit în Capitala României libere și Octavian Goga. A intrat și el în același cerc, instalîndu-se tot la hotelul Imperial, într-o cameră lîngă Chendi, la care am continuat să ne vedem zilnic. La întîlniri participa aproape în fiecare zi și Iosif. La un moment dat ne-am schimbat locul de întîlnire, din camera de hotel — la cafeneaua de la hotelul Bulevard, situată peste drum de Cercul Militar (Casa Centrală a Armatei de astăzi), unde ne întîlneam aproape zilnic, cei amintiți mai sus, precum și Sadoveanu și Scurtu. Acolo treceau ceasuri lungi de povești între acești scriitori deja lansați, pe care eu îi sorbeam din ochi și din suflet, neîndrăznind încă să particip la discuții. Eram bucuros că pot să iau parte la tot ce se discuta, să adîncesc pe fiecare după felul special de gîndire și de exprimare, și să rămîn din aceste întîlniri cu foloase cît mai mari.

N-aș putea să evoc aici conținutul discuțiilor de zi cu zi. Ele porneau fără plan, dar totdeauna cu miez și cu înțeles. Sadoveanu, pe care acolo l-am întîlnit pentru întîia oară, era taciturn; abia scotea din cînd în cînd o vorbă liniștită; se vedea că era și el bucuros că se găsește într-un cerc de oameni cam de aceeași vîrstă și cam de aceleași credințe.

După un timp oarecare legăturile mele cu Iosif au luat și altă formă. El era custode la biblioteca „Fundației Carol", pe care eu o frecventam zilnic cu multă sîrguință. Își avea locul lui, la o masă lungă la care stăteau și studenții care veneau să citească. Le făcea, în mod oarecum birocratic și rece, serviciul pe care i-l impunea datoria lui de custode, adică: lua de la studenți fișele prin care cereau cărți, punea o ștampilă pe ele, le dădea unui om de serviciu, care aducea cărțile, pe care el le înmîna apoi solicitatorilor; după utilizare, le primea înapoi. La atîta se reducea în mod obișnuit slujba lui Iosif. Nu căuta să lege convorbiri cu studenții. Poate că vor fi fost și astfel de ocazii, dar erau foarte rare — nu-mi amintesc să fi participat vreodată la astfel de convorbiri.

Era mulțumit că are un serviciu cu care își cîștiga existența, foarte modestă, printr-un salariu de 150 lei pe lună, care îi permitea să stea liniștit la masa lui și să citească ceea ce îl interesa. La vremea aceea era deja căsătorit; avea și o fetiță de vreun an de zile.

Cînd mă duceam la bibliotecă, față de mine era, natural, ca prieten de cerc, cu inima mai deschisă, astfel că aveam deseori schimburi de păreri.

S-a întîmplat, în acea perioadă, de cîteva ori, să intre în sală soția lui, care, după multe alergături prin oraș, obosită, venea să-i ceară „un franc", să ia o trăsură care să o ducă acasă, în Calea Griviței, nu prea departe de Gara de Nord.

— Dragă Li — îi răspundea de obicei bietul Iosif, spunînd adevărul — n-am nici o lețcaie.

— Dragă Steo — insista ea, de fiecare dată — te rog fă cumva și dă-mi un leu, că nu mai pot de oboseală.

Sărmanul Steo răspundea, cu același strîns din umeri :

— N-am, dragă, n-am. Să-l întrebăm pe Ghibu dacă ne poate împrumuta un franc.

— Ghibule, ai un franc ? — mă întreba ea.

Cît eram de sărac, de obicei aveam suma pe care o solicita Natalia — sau Li, cum o alinta Iosif —, și de cîteva ori s-a întîmplat că i-am scos din încurcătură, oferind tinerei doamne obosite posibilitatea să se întoarcă acasă cu trăsura.

*

Ne întîlneam uneori și în afară de cafeneaua Bulevard sau de sala de lectură a „Fundației Carol".

Odată, Iosif s-a simțit obligat să ne poftească, pe Goga și pe mine, să venim într-o seară la el acasă, la masă. Locuința lor era într-o casă foarte modestă de pe partea stîngă a Căii Griviței, cum te duci spre gară ; cam în fundul curții, două odăițe foarte simple, foarte sărăcăcioase, mobilate ca vai de lume.

L-am găsit singur. Era către opt seara, oră la care se servea de obicei cina. Iosif era cam nervos, neștiind unde era Li. După vreo jumătate de ceas, a apărut și ea, mirată că ne găsește acolo la ora aceea.

— Li, dragă, ai pregătit ceva ? — a întrebat-o Iosif, cu sfială.

— Ce să pregătesc ?

— Păi, i-am invitat pe prietenii noștri la masă.

— Dar n-am știut nimic de acest lucru !

— Doar ți-am spus.

El susținea, încurcat, că i-a spus, ea că nu, și nu, că nu știa nimic. În sfîrșit, situația era clară.

— Ai ceva de mîncare prin casă ?

— N-am nimic. La ora asta nici nu mai pot să mă duc nicăieri să cumpăr ceva.

Astfel că Iosif, foarte încurcat de cele întîmplate, s-a scuzat, spunîndu-ne că a fost o neînțelegere și că o să ne poftească altă dată la masă. Lucrul acesta însă nu s-a mai întîmplat, fiindcă bieții oameni trăiau extrem de greu și le era peste puteri să ne ofere ceva ca să șteargă impresia lăsată de întîmplarea amintită.

Legăturile mele cu Iosif au continuat și după plecarea lui Goga, la începutul lui decembrie (1905), din București. Îl vizitam, din cînd în cînd, acasă, deși — ca în întreaga mea viață — nu prea aveam obiceiul să fac vizite prietenilor mei. Simțeam însă nevoia de a mă apropia de acest om, care, prin tăcerea lui, era mai elocvent decît prin

cuvinte. Era un suflet admirabil, de o rară blîndeţe, de o rară curăţenie, preocupat de gîndurile cele mai înaintate ; aveam senzaţia că el reprezintă pentru mine un fel de balsam sufletesc în acea epocă de consolidare a formaţiei mele.

În primăvara anului 1906, eram într-o seară la soţii Iosif, în epoca premergătoare examenelor la universitate. Mă pregăteam să dau examen la istoria românilor, la istoria universală şi la istoria literaturii române, adică la Dimitrie Onciul, la Nicolae Iorga şi la Ioan Bianu. Vorbind, la un moment dat, cu ei despre perioada care începea, a examenelor, soţia lui îi spune :

— Vezi, Steo dragă, ce băiat serios e Ghibu ăsta ! E student care îşi vede de studii. Noi sîntem, amîndoi, nişte păcătoşi. Ne-am apucat de studii, dar nu ne-am învrednicit să le isprăvim. Ce-ar fi să luăm exemplu de la el şi să ne prezentăm şi noi la examene ? Să ne dăm examenele restante şi să ne pregătim apoi pentru licenţă.

— Foarte bine, i-a răspuns Steo, încurajat.

Şi a rămas stabilit că ne vom prezenta împreună la examenul de istoria literaturii, la Ioan Bianu.

În ziua fixată pentru examen, ne-am întîlnit, într-adevăr, la universitate, ne-am aşezat toţi trei în aceeaşi bancă : eu la un capăt, Iosif la mijloc şi soţia lui la celălalt capăt, cam către spatele sălii nr. 4. A venit profesorul şi a dat subiectele pentru examenul scris. Fiecare din noi avea alt subiect, fiind examinat dintr-un alt curs : eu dădeam din istoria literaturii române moderne, Iosif din istoria literaturii române vechi, iar soţia lui dintr-un alt curs, pe care nu mi-l mai amintesc.

Eu cunoşteam subiectul şi l-am dezvoltat fără prea mare greutate ; m-am oprit însă la un moment dat, căci voiam să citez două versuri din *Epigonii* lui Eminescu în care acesta îl caracteriza pe Cîrlova, versuri pe care însă nu mi le aminteam exact. Am scris atunci pe un bileţel : „Dă-mi, te rog, versurile din poezia lui Eminescu despre Cîrlova", şi în mod foarte discret am împins hîrtiuţa pînă în faţa lui Iosif. A citit-o, după care dînd din umăr mi-a răspuns în şoaptă :

— Nu mi le amintesc. Dar pot să-ţi dau două versuri de-ale mele, dintr-un sonet pe care l-am scris despre Cîrlova. Şi, după ce scrise două versuri pe o hîrtie pe care o avea în faţa lui, împinse hîrtia spre mine.

Bianu era foarte vigilent la examene şi foarte aspru cu cei care călcau prevederile regulamentului. Dacă prindea pe cineva cu astfel de deprinderi, îl scotea imediat afară din examen, oricine ar fi fost. M-a văzut cînd am tras hîrtia pe care mi-o împinsese Iosif.

Profesorul mă cunoştea foarte bine, de la Academie. Şi pe Iosif îl cunoştea, poate că şi mai bine. Nu ştiu dacă o cunoştea şi pe soţia lui. Cînd mi-am dat seama că văzuse că noi corespondasem în forma aceasta la examen, m-am cutremurat. Mi-am zis : „Ne dă afară". Bianu s-a uitat lung, la mine în special, căci Iosif îşi plecase capul în jos, şi a dat din cap în semn de regret, ca şi cînd ar fi vrut să spună : „Şi voi

faceți astfel de lucruri ?“ Ne-a iertat totuși și nu ne-a scos afară din examen.

M-am folosit de versurile pe care mi le-a transmis Iosif. Cînd m-am uitat însă atent am observat că hîrtia pe care le scrisese era chiar lucrarea lui de examen. El primise ca subiect : „Literatura religioasă în secolul al XVI-lea. Diaconul Coresi“, subiect arid pentru un poet ca Iosif, care nu știa despre Coresi și despre literatura respectivă decît ceea ce știe în mod obișnuit un absolvent de liceu. Nu se pregătise pentru un examen la universitate. A scris el vreo jumătate de pagină, cu mare chin, cu o serie de corecturi. Pînă la urmă s-a convins însă că nu poate trata subiectul cum trebuie și s-a hotărît să se retragă din examen. N-a plecat însă imediat, ci a rămas pînă la sfîrșit, fără să mai lucreze însă. Hîrtia cu răspunsul lui Iosif la examen și cu cele două versuri ale lui, scrise pe verso, a rămas la mine ; o păstrez și astăzi cu o veritabilă pietate [2], amintindu-mi de necazul pe care l-a avut Iosif la examenul cu Bianu, pe care nu l-a putut lua. Nu mai știu dacă Natalia a trecut atunci sau nu, dar Iosif a rămas și pe mai departe eternul student, fără examene, fără licență.

*

L-am întîlnit cîțiva ani mai tîrziu în niște împrejurări teribil de grele prin care ajunsese să treacă. Viața lui casnică era supusă unor grele încercări. El era un om visător, care părea rece și fără elan pentru viață, în timp ce Natalia era tocmai contrariul — o femeie dornică de viață, căutînd nu distracții ușoare, dar mereu altceva decît un om care stă, visează și nu scoate un cuvînt. După cum se știe, împrejurările au făcut că la un moment dat colaboratorul și prietenul lui Iosif, Dimitrie Anghel, să-și facă drum spre inima acestei femei și să tulbure într-așa fel viața lui Iosif, încît acesta să ajungă la exasperare.

Lucrurile au mers atît de departe încît bietul Iosif, om nepractic în ale vieții, nu știa ce să mai facă. Nu putea apela la prieteni, fiindcă nimeni nu-l putea ajuta. S-a destăinuit într-un tîrziu, totuși, lui Goga, de care era sufletește foarte apropiat ; i-a scris, la Sibiu, despre suferințele prin care trecea și despre neputința de a se mai reculege. Goga, printr-un gest de prietenie admirabilă, i-a răspuns propunîndu-i să se urce în tren și să vină pentru cîteva săptămîni la Sibiu, pentru a se retrage împreună la Rășinari, unde să se liniștească.

Bucuros de posibilitatea de a ieși din infernul în care nu mai putea respira, Iosif a plecat la Sibiu. După o zi, două, au plecat împreună la Rășinari, unde Goga avea posibilitatea să primească pentru cîtăva vreme și să omenească un prieten în casa lui părintească. Au stat acolo o săptămînă sau două [3].

Tocmai în epoca aceea eu făcusem un pas hotărîtor spre o nouă viață ; mă logodisem, la Brașov, cu actuala mea soție. Lui Goga nu-i

[2] Piesa s-a păstrat în arhiva Onisifor Ghibu, aflată în posesia familiei.

[3] Atunci a scris Iosif sugestivele versuri : *Scrisoare lui Goga*, publicate în *Viața românească*, nr. X, 1911.

spusesem încă nimic despre gîndul meu de a mă căsători, fiindcă nu fusesem sigur dacă voi reuși sau nu să-mi realizez dorința ; imediat după logodnă i-am scris însă de la Brașov o scrisoare în care-i comunicam vestea, împreună cu dorința pe care o aveam de a-mi fi el naș.

A doua zi după ce mă înapoiasem de la Brașov, ieșind să mă plimb puțin „pe sub arini", i-am întîlnit pe cei doi prieteni, care sosiseră de la Rășinari și se îndreptau spre locuința lui Goga din Sibiu. Goga, care tocmai primise rîndurile mele, m-a felicitat cel dintîi. Iosif, care aflase și el noutatea, se uita la mine cu o privire care exprima parcă o culme a fericirii. Cu efuziune și deosebită căldură, cu lacrimi în ochi, îmi spuse :

— Dragă Ghibu, te felicit din toată inima pentru acest pas minunat pe care l-ai făcut. Să știi de la mine că o căsnicie este egală cu un paradis !

Și a continuat cu cuvinte de o rară frumusețe, prin care aducea atîtea elogii căsătoriei, de parcă el ar fi fost muritorul care a găsit în căsnicie fericirea desăvîrșită. Și asta într-un moment în care el era de fapt în culmea nefericirii. Mi-a spus chiar și niște versuri — care s-au tipărit mai tîrziu —, turnîndu-și în cuvinte amare ceva din sufletul său tulburat : „nu-i nimeni mai nefericit, nici mai fericit ca mine". Privea sub această formă durerea, pe care reușise, în convorbirea cu mine, s-o transpună pe un plan deosebit.

Știam de la Goga destul de multe despre tragedia lui și eram convins că îmi vorbește sincer, dar nu avusesem pînă atunci ocazia să-mi dau seama de posibilitățile lui de a se transforma dintr-un stadiu de o extraordinară tristețe într-unul de fericire aproape absolută.

A urmat, la el, ceea ce nu se mai putea evita : divorțul. Și am avut o mare neșansă personală cînd, ducîndu-mă, în ziua de 22 octombrie 1911, la primăria din apropierea bisericii Sf. Vineri din București, pentru a mă interesa de felul cum vor trebui să decurgă lucrurile a doua zi, cînd era stabilită cununia mea civilă, l-am întîlnit pe culoar pe Dimitrie Anghel, marele vinovat de tragedia lui Iosif.

— Ce faci, Ghibule, pe-aici ?

— Am venit și eu cu o treabă. Dumneata ce faci ?

— Mă cunun mîine cu Natalia. Știi probabil.

— Am auzit.

N-am avut curajul să-l felicit.

În aceeași zi în care s-a cununat el cu fosta soție a prietenului Iosif, m-am cununat și eu, la aceeași primărie, cu aceea care avea să-mi devină tovarășă o viață. Mi-a fost greu să dau atunci față cu el. Deși era un om de mare talent, n-am putut să mă apropiu sufletește de Anghel. Fără îndoială, rezerva mea era datorată felului său de comportare în cazul Iosif.

Nu după multă vreme starea lui Iosif s-a înrăutățit. Dar înainte ca boala lui să fi intrat într-o fază prea gravă, într-un moment de mare inspirație, el a scris, în 1913, marșul *La arme*, cunoscutele versuri care au devenit apoi populare și au fost cîntate în timpul campa-

niei din același an, în perioada neutralității și apoi a primului război mondial. Ele se pot asemăna, ca forță de înflăcărare a maselor, cu *Deșteaptă-te române*. Versurile erau mărturisirea cea din urmă a unui suflet mare, care s-a zbuciumat și care, în clipe grele, s-a ridicat peste propria-i durere, pentru a cînta gloria țării sale.

După nu prea multă vreme starea sănătății lui Iosif s-a înrăutățit, pentru ca viața lui să se stingă apoi, în spital, la vîrsta de 38 de ani și aproape simultan cu aceea a prietenului său, cu trei ani mai în vîrstă decît el, Ilarie Chendi, care a avut și el un sfîrșit tot atît de trist. Amîndoi au dus cu ei speranțe mari care n-au putut fi împlinite, dar lăsînd după sine nume respectabile, pe care lumea le cunoaște și le apreciază pînă în zilele noastre.

Identificarea, descrierea și evaluarea elementelor de detaliu artistic în textul literar

MONICA LAZĂR

Afirmația că orice lectură este mai presus de orice un act de cunoaștere estetică antrenează o propoziție axiomatică : nici un element al operei literare nu este indiferent din punct de vedere estetic, fiindcă toate elementele acesteia sînt construite intenționat, în vederea creării unei anumite impresii, de mai mare (sau mai redusă) adîncime, în orice caz cu scopul evident de a edifica un univers complex și coerent. Operele literare majore se citesc infinitezimal, așa cum se contemplă o pictură de Bruegel, un mozaic, o broderie, sau cum se degustă o licoare întărită și parfumată prin vechime. Ele sînt constituite, la urma urmelor, dintr-o infinitate de detalii, care tind, toate, la desăvîrșirea unei „lumi", a unui *cogito* prin care scriitorul se revelează pe sine și revelează cititorului un adevăr presupus a deveni, prin experiență indirectă, dar fructuoasă, un adevăr al acestuia din urmă ; prin însumare, asemenea adevăruri cucerite prin actul lecturii formează bună parte din personalitatea individului cult, gata să se traducă în acțiune eficientă de cîte ori apare un prilej coincident.

Ce este, în această situație, detaliul artistic ? În primul rînd, vom merge la dicționar pentru a afla că „detaliu" vrea să zică „amănunt", precum și „circumstanță de amănunt în care se petrece ceva" (DEX). În momentul în care adăugăm, însă, cuvîntului, atributul „artistic", indicăm concomitent calitatea de maximă însemnătate a acelui „amănunt" sau a acelei „circumstanțe de amănunt în care...", de a fi *funcționale*, adică de a trimite la un întreg, de a contribui, vorbind în terminologie structurală, la stabilirea unor *relații* parte — tot/tot — parte, care instituie, în esență, osatura demonstrativă a operei literare. Și nu numai *demonstrativă*, ci, prin *identificare, descriere și evaluare* — și *demonstrabilă*. Se schițează, cu alte cuvinte, un demers hermeneutic nu numai de netăgăduit, dar și absolut necesar în cadrele unei riguroase examinări a fenomenului literar. În cele din urmă, sărind peste cîteva etape explicative, vom spune că descifrarea detaliului artistic în integrala sa valoare provoacă, de o parte, o aprofundare a cunoașterii estetice, de altă parte, o reală luare în posesie *(saisie)* a *cogito*-ului care prezidează creația unui scriitor.

În cadrul textului literar, detaliile artistice sînt de o infinită varietate tipologică și de dimensiuni variabile. Ambele caracteristici se cuvin scrutate mai îndeaproape.

Cel mai simplu și mai izbitor tip de detaliu artistic se referă la *cuvînt*, ca unitate lexicală fundamentală. Bunăoară, în *Revedere* de M. Eminescu, „vreme" și „lume", cu corelativele lor lesne de descoperit (*vreme* — demult, iarna, vara, veacuri sau „vreme bună, rea"; *lume* — codrul, cărările, pustiurile, izvoarele, apele/rîurile, marea, luna, soarele) conduc fără greș spre definirea poeziei ca *o elegie filosofică*, în deosebire de modelul popular transcris în monumentala ediție Perpessicius (p. 138 — 139). Se va înțelege mai bine, astfel, termenul opozitiv „trecător" („rătăcitor"), în raport cu „locului ne ținem" („cum am fost așa rămînem"), care semnifică eternitatea naturii cosmice; și nu este exclus ca tocmai din lectura decodată a acestui „trecător" Lucian Blaga să fi dezvoltat mai tîrziu metafora „marii treceri" ca semnificant al vieții omenești — de unde reținem încă de pe acum că detaliul artistic poate migra, fie prin păstrare nealterată, fie prin transpunere gramaticală (la acest nivel, al cuvîntului), în cazul semnalat, de la un mare poet la alt mare poet.

Alt tip de detaliu artistic, de data aceasta cu adevărat infinitezimal, poate fi *punctuația*. Se știe că în poezia lirică punctuația *are funcție*, în sensul că poetul se poate dispensa de rigorile ortografice pentru ca, prin passe-partout-ul licenței poetice, să aplice o punctuație „de fantezie", menită să sublinieze o idee, un sentiment, o vibrație de foarte fină nuanță. Dar și epica în proză ne oferă cel puțin un exemplu la fel de semnificativ: cînd în nuvela sa *Fefeleaga* I. Agârbiceanu adîncește destinul eroinei în tragic, el o face (și) prin intermediul punctuației: „Ce vedea mai viu era viața pe care o dusese, de căpăstru, întîi c-un cal negru, apoi cu Bator [...] Lung șir de ani! Și ce de drumuri bătute, maica mea, Doamne, că, dacă le-ar pune în șir drept, ar fi ajuns la marginea lumii!". Citirea corectă a virgulei ne arată deodată că ceea ce Fefeleaga „dusese de căpăstru" era în realitate propria-i viață, chiar dacă asociația primară s-a făcut, pentru însăși apariția cuvîntului „căpăstru", cu modul în care sînt mînați caii (cel negru, Bator) — revelație profund zguduitoare și efectiv caracteristică pentru cazul uman înfățișat de scriitor.

Alt tip de detaliu artistic ne trimite numaidecît spre constatarea că dimensiunile acestuia sînt foarte diverse. În *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, un personaj o califică pe Aglae Tulea drept „baba absolută, fără cusur în rău". Sintagma este esențială pentru dezvăluirea resorturilor interioare ale personajului, care în toate manifestările sale nu va face decît să exemplifice calificativul amintit. Dar *sintagmă* și *personaj* sînt pentru operele în proză, și mai cu seamă pentru o formă literară complexă cum este romanul, simple detalii artistice. De altfel, opera romancierului G. Călinescu ne oferă putința unei demonstrații ceva mai complete privitoare la *dimensiunea* detaliului artistic, nepierzînd nici un moment din vedere obligatoria calitate funcțională a acestuia. Ne oprim la personajul cel mai „controversat" al romanului amintit, la Otilia. Scriitorul însuși destăinuie undeva faptul că Felix și Otilia nu sînt propriu-zis „personaje", ci numai „termeni angelici de comparație", atenția sa fiind, așadar, în chip precumpănitor absorbită

de restul faunei colorate a romanului. Că lucrurile nu trebuiesc luate ad litteram (sau în acest sens) ne-o dovedește tocmai Otilia (Felix este, ce-i drept, mai puțin consistent, vorbind strict epic.). Despre Otilia dispunem de o infinitate de date, figura ei instituindu-se, conform unei formule clasicizante, prin toate procedeele de configurare a unui personaj literar : portret fizic, atitudini/gesturi/fapte, dialog, caracterizări/calificări ale celorlalte personaje, inclusiv ale autorului, autocaracterizări, sugerări ale personalității prin descrierea interiorului, utilizînd nu numai formula balzaciană, ci și procedura „stampelor" introduse și cultivate în literatura noastră de Al. Macedonski *(Casa cu nr. 10)* sau I. A. Bassarabescu *(Cît ține liturghia, Acasă, În vacanță)* etc. Toate aceste elemente se subsumează — nu numai în cazul în speță, ci în toate cazurile similare citabile — detaliului artistic. Otilia se relevă, deci, *a fi un personaj* (situație cu totul normală, dacă ne gîndim că ea este, în același timp, și personajul *titular*). Dar ce fel de personaj ? S-a glosat îndelung asupra lui, noi vom relua unele lucruri spuse anterior, vom căuta să le completăm tocmai pentru a dovedi *funcția* detaliului, *tipurile* acestuia și variabilitatea enormă a *dimensiunilor* pe care le poate asuma un „amănunt" în textul literar. Ne vine în ajutor ideea „enigmei", pe care autorul o postulează încă din titlu. Postulatul este menținut, am zice, cu rigoare, pe întreaga întindere a romanului, Otilia fiind văzută mereu prin oglinzi caleidoscopice, unele — sau cele mai multe — voit deformante. Se însumează, în acest chip, caracterizări paradoxale și contradictorii : „verișoara Otilia", „o simplă fetiță", „o prietenă de vîrsta lui", „o soră", „frivolă numai în aparență, fiind în fond inteligentă și profundă" (Felix — care o privește, apoi, ca pe o iubită, o ființă adorabilă și adorată) ; „nebună" (Marina) ; „o zănatică", „o zăpăcită", „o dezmățată", „obraznică și îndrăzneață, nu urîtă" (Aglae) ; „fe-fetița" evident și sincer iubită (Costache Giurgiuveanu) ; „falșă", „fată fără căpătîi", „o destrăbălată", „o șireată, caută numai bărbați în vîrstă, bogați" (Aurica) ; „o mare strengăriță", „mîndră, independentă" (Pascalopol) ; „tînără, neexperimentată", „nostimă fată, are temperament", „strașnică (fată)", „sufletește obosită, blazată" „fetiță crescută de milă" (Stănică). Deasupra acestor calificări exterioare, derutante cînd le privim în ansamblu, se așază autocalificările Otiliei, care, oricum, s-ar presupune că se cunoaște mai bine decît toți, fiind, în limitele amorului propriu, sinceră și onestă cu sine : „Ți-a spus că sînt o străină", „Sînt foarte capricioasă, vreau să fiu liberă !", „Eu am un temperament nefericit : mă plictisesc repede, sufăr cînd sînt contrariată" — pînă la acest mod de a se înseria și de a se descrie prin speță : „Singura noastră [a femeilor, n.n.] formă de inteligență, mai mult de instinct, e să nu pierdem cei cîțiva ani de existență, vreo zece ani cel mult. Cît crezi tu că mai am de trăit, în adevăratul înțeles al cuvîntului ? Cinci, șase ani ! Pe urmă, am să capăt cearcăne la ochi, zbîrcituri pe obraz, o să devin agitată ca Aurica, imposibilă. Cînd ai venit tu eram o fetiță, și acum, după atît de scurt timp, sînt bătrînă. Etc.". Din această rețea inextricabilă de calificări, care se contrazic la tot pasul — mai cu seamă dacă luăm în considerare și caracterizările fă-

cute prin atitudini, gesturi și sentimente, care o revelă pe Otilia ca gingașă, „maternă", plină de atenții, capabilă de suferință reală, în același timp copilăroasă, cochetă, grațioasă, dar profundă în modul cum înțelege și execută muzica, deci de o fină sensibilitate — apoi din modul cum figura ei este contrapusă și suprapusă Auricăi, Georgetei, lui Lili, fiecare din ele personaje cu statut limpede, am zice categoric, se compune ceea ce va exprima, cu ușoară exasperare, Felix : „Pentru mine, Otilia, ai început să devii o enigmă". De vreme ce această ultimă caracterizare ne trimite direct la titlul romanului, s-ar părea că lucrurile sînt „limpezi" : Otilia este enigmatică, enigma ei fiind — exprimăm un loc comun al criticii literare — feminitatea generică. Numai că cercetarea cu atenție și fără prejudecăți a detaliilor artistice clatină această concluzie. Autorul însuși o caracterizează pe Otilia — și dacă pe ea am putea să n-o credem atunci cînd vorbește despre sine, suspectînd-o de poză, pe scriitor sîntem obligați să-l credem, fiindcă Otilia este în întregime creația lui : el o cunoaște mai bine decît oricine, el i-a acordat existența (fictivă) prin care ea, ca personaj, devine un detaliu artistic al romanului. Iată ce spune G. Călinescu despre personajul său „angelic" : e „ușuratică, risipitoare", „în spiritul ei feminin [...] lipsa de prejudecăți se alia cu superstiția" — în sfîrșit, din portretele fizice, desenate în numeroase momente și situații, distingem cu ușurință frumusețea deosebită și „marele stil" al fetei, care eșuează, moral și fizic, în acest minuscul portret final : „o doamnă picantă, gen actriță întreținută". Dar detaliul pe care l-am numi capital este, în fond, următorul, unicul în care, omniștient după formula balzaciană cultivată, scriitorul întreprinde, în bună manieră clasică, analiza psihologică compactă a eroinei : „Singură, Otilia medită mult la Felix și-și repetă pentru ea argumentul. Îl iubea, într-adevăr, pe tînăr. Totuși simțea că Felix nu e pentru ea. Îl admira, îi purta grijă de soră, dar ținuta îndîrjită a acestuia în viață o înfricoșa. Deși tînăr, Felix avea priviri prea bărbătești. Otilia era o rîzgîiată, conștientă de vițiul ei, care se simțea bine cînd o protejau oameni delicați ca Pascalopol, care îi dădeau imposibilul, fără să-i ceară nimic. Misiunea de tovarășă eroică, egală, nu era pentru Otilia, care voia să fie socotită copil și să nu întîmpine nici o rezistență. Otiliei îi plăcea să îngrijească pe moș Costache și pe Felix ca pe niște copii și era credincioasă, atîta vreme cît nimeni n-o constrîngea. Ideea, însă, că atunci cînd s-ar ți plictisit n-ar fi fost liberă să facă ce voia, o înspăimînta. Era sigură că Felix va fi totdeauna un om delicat, gata să-i facă orice capriciu, mai știa, văzîndu-i temperamentul aprins, că el ar fi suferit dacă ea nu i-ar fi arătat încordare afectivă statornică." Din acest fragment reiese, în chip concluziv (de altminteri, el este plasat aproape în finalul romanului), că acele calificări pe care le-am citat nici nu sînt, la urma urmelor, atît de contradictorii. Unghiurile de vedere ale personajelor care își exprimă părerea despre Otilia sînt sintetizate aici explicit și subtextual, trebuind, totuși, să facem abstracție de cele mai veninoase, care nu califică, în fond, pe Otilia, ci pe emitenții lor, traducîndu-le umorile (în

special pe Aglae). Odată cu aceasta se spulberă un „mit" : nu există o Otilie „enigmatică", cititorul știe totul despre ea, fiindcă însumează toate detaliile pe care le-am consemnat, precum și altele pe care le-am indicat doar global ; mai mult decît atît : Pascalopol nu se iluzionează deloc asupra fetei — iar personajele care nu o pot suferi au fiecare „dreptate" din punctul lor de vedere. Pînă și Felix, la arătarea fotografiei unei Otilii maturizate, se luminează în bună măsură, chiar dacă cu oarecare melancolie retrospectivă. Atunci, în ce constă „enigma" Otiliei ? Noi credem că prin examinarea și confruntarea tuturor detaliilor artistice ale textului, interpretarea titlului romanului se poate modifica : „enigma" Otiliei nu în sensul că *ea reprezintă o enigmă*, ci în acela că *pentru ea există o enigmă* — și aceasta este viața, existența pe care se cuvine s-o poarte. Otilia *nu știe ce vrea* — de unde oscilațiile ei afective și atitudinale, în final drama unei femei „ușuratice, risipitoare", cum bine spune lapidar scriitorul. Că *feminitatea* ar consta exclusiv din „ușurătate" și gust pentru „risipă" nu poate fi și nici nu este în concepția scriitorului. Dovadă stau atîtea dintre personajele sale feminine care se disting prin puritate, devotament, dezinteresare, modestie, cinste, profunditate, dar și placiditate, gust de bîrfă subțire, sau se masculinizează prin spirit practic uneori acerb, autoritate și energie — toate acestea, firește, nu în stare „pură", ci în diverse alchimii care le conferă viabilitate, evitînd pînă la un punct artificiul unor simple simboluri (Vera, Mini, Pica și Elvira Ioanide, Erminia Hergot, Marioara Dragavei, Madam Valsamaky-Farfara, Sultana Manigomian ș.a.).

Iată în ce mod detaliul artistic își dezvăluie funcționalitatea, trimite la imagini globale, sintetice, dincolo de litera și spiritul unui singur roman, ale unei singure opere. *Cogito*-ul scriitorului se reconstituie din amănunte risipite ici și colo, dar cu bună-știință și cu fermă intenție. Poezie lirică, operă epică sau dramatică, textul literar invită fie la contopirea cititor/scriitor într-*un monolog* meditativ sau ardent (cazul poeziei lirice), fie la *un dialog* permanent cititor/scriitor (cazul operei epice și dramatice). În ambele cazuri, contopirea sau conlocuțiunea nu se pot realiza decît prin asumarea tuturor nuanțelor. Iar nuanțele sînt încorporate în detaliul artistic, în configurația și sensul acestuia, așa cum într-o conversație orală contează deopotrivă selecția vocabularului, intonația, mimica, gestica, elipsele, fentele etc., tot atîtea semne ale entuziasmului, dezaprobării, acordului, fanteziei, disimulării, sustragerii, absenței, răcelii, inițiativei, deci ale unor determinări de ordin moral, caracterologic, emoțional.

Detaliul artistic — am mai menționat-o — are apoi și o altă caracteristică, nou argument în favoarea încheierii noastre strict anterioare : el „migrează", în măsura în care este resimțit de scriitor ca foarte expresiv și absolut propriu din punctul de vedere al aceluiași *cogito* care structurează interior o creație de ansamblu. Această migrațiune se produce de cele mai multe ori prin dezvoltare sau prin comprimare, în orice caz prin modificarea funcției datorită unui nou context. Fiindcă ne-am oprit mai îndelung asupra *Enigmei Otiliei*, ne vom continua exemplificarea tot cu opera de romancier a lui G. Căli-

nescu. În *Cartea nunții*, bunăoară, apare Tanti Mali, „Colivăreasa", avară pînă la grotesc, avînd replica în Costache Giurgiuveanu, care este avar în registru dramatic, chiar tragic, după cum observa Pompiliu Constantinescu. Tanti Ghenca (portretizată și printr-o poezie) are profilul lui Dante Alighieri, mențiune care va apare și în cazul arhitectului Ioanide, iarăși prin modificare de registru : caricatural în primul caz, efigie de noblețe în cel de al doilea. Din descrierea „refectoriului" din „casa cu molii", se vor desface, prin două detalii exploatate amplificat și completate cu contextul corespunzător, interiorul holului din casa Giurgiuveanu și unul din interioarele casei lui Pascalopol. Tot în *Cartea nunții* apare (văzută din tren) următoarea notație : „Saharele de praf alb ale Bărăganului cu tristele lor turme de bordeie africane" — care va fi mult dezvoltată în cunoscuta imagine magistrală a ținutului (văzut din trăsură, prin traversare) din *Enigma Otiliei*. Numeroase personaje din romanele călinesciene au propensiune spre muzică, exercitînd pianul și vioara, dar fiecare demonstrînd însușiri și grade de comprehensiune diferite, după cum e vorba de Lola și Dora, Otilia, Titi, Ioanide ș.a. Hergot cîntă la violoncel și pe acest detaliu unic, incongruent, se închide, în surîsul subtextual al autorului, o zi foarte încărcată cu evenimente dramatice din *Bietul Ioanide* („plesnit două corzi violoncel"). Surîsul acesta al lui G. Călinescu poate fi surprins, de altfel, cu sensuri diferite, în întreaga sa operă de romancier. Ne referim din nou la detalii : în *Enigma Otiliei*, de îndată ce Felix intră pe strada Antim, scriitorul observă, nu fără secretă maliție : „*ograda* bisericii", „*lan* de stele" — fiindcă e vorba despre „marele *sat* ce era atunci capitala", iar strada însăși e „*o caricatură* în moloz a unei străzi italice" (s.n.). Ce lume poate fi aceea care trăiește într-un „mare sat" cu pretenții de „capitală", pe o stradă care e „o caricatură" ? Negreșit, o lume de figurație, ades ridicolă în sine și prin atitudini — feroce, totuși, în felul ei, fiindcă grotescul și caricatura (vezi *Capriciile* lui Francisco Goya) cad ușor în latura sumbră, amenințătoare : „Ceea ce mă surprinde", observă Felix, „este că pe toți, aici în București, îi văd lipsiți de solidaritate de sînge. În familia în care mă aflu, unul pîndește pe celălalt și-l cred capabil pe fiecare, pentru bani, de cele mai mari mîrșăvii". Primează, însă, surîsul, mai rar bonom și mai cu seamă ironic, chiar justițiar pînă la sarcasm (observația extinzîndu-se pînă la *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* — pe cînd *Cartea nunții* generează, pe spațiul de cel puțin două treimi, efecte curat hilare) — încît aceste detalii, pe care nu mai avem putința să le consemnăm, ne ajută să-l caracterizăm pe scriitor (și) ca pe un umorist de speță originală în literatura noastră, atîta vreme cît singur se califica drept un „liric", străduitor a se debarasa, experimental, de ceea ce considera a fi un „vițiu" pentru creația epică (v. *Istoria literaturii de la origini...*, mărturisiri despre geneza *Cărții nunții*).

Dacă prin cercetarea sub lupă a detaliilor artistice am izbutit să ajungem la unele aproximări ale *cogito*-ului călinescian, urmărind în continuare *dimensiunea* acestor detalii vom trage încheierea că în

creaţia unui scriitor fiecare operă particulară reprezintă, la rîndul ei, un „detaliu" menit să pună în lumină, în chipul cel mai accentuat, o preferinţă tematică, o opţiune de formulă estetică, o orientare temperamentală, o aptitudine a fanteziei creatoare. Nici nu s-ar putea altfel. Operele, luate singure, sînt „variaţiuni pe o temă" dată, care clasifică în mod exemplar o personalitate artistică. „Focillon ne dezvăluia odată că există o „viaţă a formelor", perceptibilă în dezvoltarea istorică a operelor — remarcă G. Poulet. La fel, înlăuntrul fiecărei opere există o activitate constitutivă şi creatoare prin care ele *prind formă* şi trec chiar, uneori, din formă în formă. Orice operă oscilează între o voinţă de stabilizare care o fixează şi un elan proteic care o face să experimenteze un mare număr de variaţiuni" [1]. Liviu Rebreanu, de exemplu, e preocupat de problema pămîntului şi a iubirii — şi scrie *Ion, Răscoala, Ciuleandra, Adam şi Eva,* unele nuvele ; apoi e impresionat de dramele în conştiinţă ale celor oprimaţi naţional şi rasial — şi scrie *Calvarul, Catastrofa, Pădurea spînzuraţilor, Iţic Ştrul, dezertor.* În fond, toate acestea, drame ale dezumanizării, constituie *detalii* ale unui *realism* atroce, de nu puţine nuanţe naturaliste, în ansamblu un realism care „neagă" o societate, moravuri, atitudini de viaţă, cu determinare istorică evidentă, de unde *actul de acuzare* dresat cu fermitate, contextual şi subtextual. Mai mult decît atît : prin prelucrarea mitului zburătorului, *Zburătorul* lui I. Heliade Rădulescu, *Călin (file din poveste)* şi *Luceafărul* de M. Eminescu se revelă ca *detalii artistice* ale *romantismului românesc* din sec. al XIX-lea. Apoi, prin faptul că pune în ecuaţie destinul geniului, filosofia sa existenţială, *Luceafărul* devine *un detaliu* al *romantismului european,* provenit mai ales din sfera de meditaţie germană, alături, de data aceasta, cu opere de Lermontov, Byron, Shelley, Lamartine.

Asemenea supradimensionări aparente nu schimbă definiţia detaliului artistic — ci caută să arate în ce mod noţiunea se dilată de la sine pe măsură ce ne suim din treaptă în treaptă, adică în contexte din ce în ce mai largi, desigur prin stabilirea atentă a tipologiei şi a funcţiei caracteristice. Detaliul a figurat mai întîi ca punctuaţie, a devenit cuvînt, apoi sintagmă, apoi personaj, mai departe, prin migrare — semn al *cogito*-ului unui scriitor — semnificant în cadrul unei tematici preferenţiale şi, la capăt — semn al unui curent literar naţional sau chiar universal. Aceasta nu dovedeşte altceva decît că prin *detaliu artistic* nu trebuie să se înţeleagă o unitate foarte redusă ca dimensiune, că dimensiunea nici nu are vreo valoare în calificarea sa ; singurele puncte de reper rămîn tipologia şi funcţia. Atîta timp cît ele pot fi identificate, descrise şi evaluate, elementul numit „detaliu artistic" îşi păstrează fiinţa, este un nucleu iradiant, în consecinţă valabil atît ca obiect de cercetare, cît mai ales ca element de împlinire a cunoaşterii estetice prin lectură avizată şi aprofundată.

[1] *Conştiinţa critică,* Bucureşti, Editura Univers, p. 310.

*

Metodologia identificării, descrierii și evaluării detaliului artistic nu prevede un sistem de norme rigide. De îndată ce s-a acceptat ipoteza că nici un element al operei literare nu este indiferent estetic, este de la sine înțeles că cititorul trebuie să aplice în lectură o atenție distributivă, să întindă, așa zicînd, antene în toate direcțiile pentru a capta cît mai multe amănunte. El se află în postura unui vînător, avid să adulmece urme și să ajungă la izvorul unde se adapă vînatul prețios. Aceasta nu însemnează a proclama excelența unei lecturi „sălbatice" *(à l'état sauvage)*, ci, dimpotrivă, în această atenție distribuită divers, la toate nivelele textului, se cuvine introdus un spirit de ordine, de sistematizare latentă. Întrucît detaliile artistice tind toate spre o țintă a comunicării, se justifică prin posibilitatea sintetizării în semnificații de ansamblu, simpla lor înregistrare nu este încă suficientă.

Să începem cu *identificarea*, ca primă etapă a unui proces care este lectura completă (aceasta simplificînd puțin liniile). Ea nu se poate efectua decît printr-o concentrare intelectuală sporită, care beneficiază dintru început de cîteva repere : nu se citește la fel o poezie sau un roman, o nuvelă sau o schiță sau o povestire, cititorul trebuind să dispună de un minim bagaj de cunoștințe teoretic literare care să-i susțină de la primul pas conștiința limitelor sau a amplitudinilor textului în cauză. În al doilea rînd, este nevoie de unele cunoștințe de istorie literară sau chiar și numai de o conștiință istorică, fiindcă o operă literară se citește din două unghiuri complementare, acela al epocii în care a fost scrisă și acela al prezentului lecturii. În fine, nu este de prisos să se cunoască una sau două opinii autorizate asupra textului, pentru a dispune de termeni de confruntare. Pe dedesubtul acestor cerințe, care sînt toate de domeniul instrucțiunii generale, identificarea detaliului artistic presupune o intuiție simpatetică, o adevărată stare de grație, am spune, deoarece lectura operelor de mare valoare nu se face oricînd și oricum (oricît ar părea de paradoxal, o bună școală a exercitării atenției și intuiției pentru detaliu o constituie lectura literaturii de aventuri, unde neglijarea unui amănunt poate să ducă la neînțelegere sau la derutarea operațiilor mentale de dezlegare a unei enigme). Spunînd că fiecare gen literar, fiecare specie se citește în felul său, se presupune și o stare de spirit disponibilă pentru receptarea specificului acelui gen sau al acelei specii. Apoi, o introducere prealabilă în „atmosferă" este la rîndul ei trebuincioasă. Titlul unei opere poate fi semnalul ei : *Revedere, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Fefeleaga, Enigma Otiliei, Pădurea spînzuraților, Testament*. Titlul servește drept fir al Ariadnei — iar firul acesta se desfășoară sigur pe măsura identificării și înregistrării detaliilor care îl justifică, din moment ce am semnalat că prin detaliu se poate înțelege orice tip de elemente, de la punctuație pînă la motivele literare de circulație universală. În lirică, ne vom orienta, în acest sens, spre punctuație, cuvinte, sintagme, versificație. În epica în proză, de preferință spre personaj și, prin intermediul acestuia, spre planurile acțiunii. Odată stabilit un așa-zis „nivel mediu" al semnificanților (*cuvînt* — lirică,

personaj — epică), detaliile artistice reies cu certitudine pe orizontală și pe verticală, ca niște puncte de sprijin obligatorii pentru configurarea universului operei.

Dar simpla identificare nu este încă suficientă. Ea poate da naștere, dacă nu unei lecturi „sălbatice", în orice caz unei lecturi foarte stufoase, în care este necesar să intervină spiritul de ordine menționat. *Descrierea* detaliului artistic și numaidecît *evaluarea* lui sînt acum reperele de care avem nevoie. *Descrierea* este relativ simplă : avem a face cu cuvinte-cheie și corelativele lor, care se studiază lexical, gramatical, stilistic — chiar statistic (pentru opera lirică) sau (pentru opera epică) cu personaje-cheie care se mișcă într-un anumit mediu fizic, social și moral, pe o durată variabilă de timp, uneori cu modificarea acestui mediu și atunci cu modificarea sau, dimpotrivă, menținerea integră a unei psihologii (adaptare/inadaptare), studiul fiind, de data aceasta, teoretic, istoric și critic literar (sociologic, genetic, structural etc.). Spre a stabili, deci, ținta comunicării literare, nu ne putem lipsi de detaliul artistic și el se cuvine descris în acești parametri. *Evaluarea* nu poate fi efectuată decît în context, și cu cît contextul este mai larg, cu atît detaliile se supun unei selecții mai severe, iar concluzia urmărită (și obținută) trebuie să fie mai substanțială și mai generală ; invers, cu cît contextul este mai limitat, putem îmbrățișa și trebuie să îmbrățișăm detalii cît mai numeroase, de diverse tipuri, concluziile fiind, mai întîi, parțiale (în funcție de tip), clasificîndu-le, însă, în toate cazurile în raport cu liniile generale ale contextului respectiv. „Ceea ce face — observă Adrian Marino — ca analiza să confirme sinteza și sinteza să crească și să progreseze numai prin analiză. O idee parcursă în toate fazele esențiale, bine analizate în punctele nodale, își dezvăluie singură „modelul", întreaga schemă de organizare. În acest mod problema se dezleagă oarecum de la sine" [2]. Descrierea și evaluarea se supun apoi și comparației și analogiei — și am dat noi însine asemenea indicații subînțelese cînd am vorbit despre migrarea detaliilor artistice.

Din punct de vedere didactic, identificarea, descrierea și evaluarea detaliului artistic în textul literar se subsumează metodei-cadru a comentariului de text, capabil să lumineze, după cum s-a demonstrat, *cogito*-ul unui scriitor, tematica preferențială, apartenența operei la o formulă de creație, la un curent literar etc. Acolo unde nu se poate extrage *un fragment* suficient de revelator, pentru a fi supus comentariului structuralist-stilistic, urmărirea pe o suprafață mai întinsă a unui anumit tip de detaliu artistic înlesnește efectuarea comentariului de text, dacă se pornește de la „nivelul mediu" al semnificanților, în modul în care s-a sugerat anterior.

Lectura textului literar în vederea detectării funcționale a detaliului artistic este, oricum, educabilă. Ea poate deveni, în timp, o nouă metodă-cadru, alături de analiza literară și de comentariul literar, fiind o variantă metodologică a comentariului de text. Avantajul ei de ne-

[2] *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 295.

dezmințit este așa-numita, în critica literară mai nouă, lectură „infidelă" — adică acea lectură care caută sensuri noi acolo unde se pare la un moment dat că „totul a fost spus, iar noi am sosit prea tîrziu". În nici un act conștient de lectură nu se sosește prea tîrziu, fiecare cititor avînd șansa să descopere în orice text o semnificație inedită, dacă pornește la drum cu mintea limpede, fără prejudecăți, cu o ambiție rațională și raționalizată. Lectura „infidelă" — demonstrată prin simplificare ipotetică asupra titlului romanului *Enigma Otiliei* — este formativă în cel mai înalt grad, fiindcă incită intelectul și emotivitatea, solicită fantezia, toate acestea găsind argumente prin identificarea, descrierea și evaluarea detaliului artistic. Acolo unde o autoritate și-a spus cuvîntul de apreciere globală, fiecare cititor poate decala aprecierea, o poate nuanța, o poate infirma sau confirma (există un deliciu deosebit și în confirmare), actul lecturii devenind, în acest chip, o activitate spirituală cognitiv-estetică în sensul plenar al termenului.

Gramatica în manualele şcolare

Cîteva observaţii asupra morfologiei

AUREL SCOROBETE

Indiferent de părerile unor cercetători, manualul rămîne, probabil pentru încă multă vreme, un instrument de primă importanţă în şcoală. Ca transpunere concretă a cerinţelor formulate în programele de învăţămînt, manualul este principala carte a şcolii, reprezentînd terenul comun pe care se confruntă „la învăţătură" elevii din şcoli diferite cu prilejul testelor, concursurilor sau examenelor. De aici rezultă atenţia ce trebuie acordată manualelor. Socotim că în prezent putem privi obiectiv manualele elaborate cu cinci-şase ani în urmă şi aflate încă în uz. Timpul scurs de la elaborarea lor impune, în mod firesc, necesitatea redactării unor manuale noi. Observaţiile care urmează au în vedere cîteva sugestii şi precizări, necesare, credem. Evident că, întrucît ne limităm la manuale, aici ne interesează mai puţin informaţia gramaticală, stabilită prin programele şcolare, şi mai mult modul în care se prezintă materia de învăţămînt [1].

Este ştiut că problema centrală a manualelor, ca şi a întregii activităţi didactice de altfel, rămîne găsirea unor soluţii satisfăcătoare atît din punctul de vedere al exigenţelor ştiinţifice, cît şi din punct de vedere psiho-pedagogic. În mod curent, se admite că manualele de azi au rezolvat această problemă acceptabil. Ele răspund şi unor cerinţe tot mai insistent formulate, cum ar fi reducerea „teoreticului" în favoarea „practicului". Firește că modul concret de realizare a unor atari deziderate comportă, de la caz la caz, ample dezbateri, dar, în principiu, şi paginile de faţă vor să susţină necesitatea efortului de reducere cantitativă în favoarea sporului calitativ, aducînd în discuţie cîteva argumente şi exemplificări.

Semnalăm la început faptul că, deşi au acelaşi autor, manualele actuale nu prezintă peste tot un mod de tratare unitar. Elevul care a parcurs clasele gimnaziale nu a fost pus în situaţia de a putea distinge în manuale, de pildă, locul definiţiilor în ansamblul cunoştinţelor de gramatică. Dacă a reuşit, totuşi, să înţeleagă ce este o definiţie, faptul se datorează numai profesorului, pentru că în manuale s-a renunţat

---

[1] Avem în vedere manualele aflate în uz: Ion Popescu, *Gramatică şi noţiuni de fonetică şi de vocabular.* Manual pentru clasa a V-a, Bucureşti, E.D.P. [1974, revizuit în 1976]; idem, *Gramatică şi noţiuni de fonetică şi de vocabular.* Manual pentru clasa a VI-a, Bucureşti, E.D.P. [1974, revizuit în 1976]; idem, *Gramatică şi noţiuni de fonetică şi vocabular.* Manual pentru clasa a VII-a, Bucureşti, E.D.P. [1975, revizuit în 1977]. În continuare trimitem la acestea, menţionînd numai clasa şi pagina.

la mai vechiul și bunul obicei de a evidenția și grafic definițiile, eventual prin așezarea lor într-un chenar. În prezent, definițiile se scot în relief în mod diferit de la un manual la altul sau în cadrul aceluiași manual, iar uneori ele se pierd printre alte informații sau nici nu se mai formulează explicit. Se știe ce loc ocupă o definiție în ansamblul cunoștințelor și tocmai de aceea surprinde inconsecvența amintită, care nu este singura. Privitor la definiții mai observăm că, în unele cazuri, ele nici nu se reiau identic și nici nu aduc de la o clasă la alta un spor de informație, cum recomandă binecunoscutul principiu didactic al învățării „concentrice" a gramaticii. La intrarea în clasa a V-a elevii știu că substantivul „denumește ființe, lucruri, fenomene ale naturii, acțiuni, stări sufletești, însușiri". (Vezi manualul de gramatică pentru clasa a IV-a, p. 31.) Să urmărim formularea acestei definiții pentru clasele următoare ; „Substantivul este o parte de vorbire. El denumește ființe, lucruri, fenomene etc., numite, în gramatică, obiecte" (V, 25) ; „Substantivele denumesc obiecte și sînt de două feluri ; comune și proprii" (VI, 25) ; „Substantivul este partea de vorbire care denumește ființe, lucruri, fenomene ale naturii, acțiuni stări etc., cunoscute în gramatică sub numele de obiecte" (VII, 31).

Altă cerință a unui bun manual este susținerea afirmațiilor cu exemple, mai cu seamă cînd ceea ce se spune nu este pentru elevi o evidență, ori ceva lesne de înțeles. Nici această condiție nu este satisfăcută întotdeauna în manuale. Astfel, referirea la funcțiile sintactice ale substantivului rămîne ineficientă, tocmai din cauza lipsei de exemplificări, întărind impresia de ceva complicat, pe care manualul o dă uneori. Exemplificările în cazul funcțiilor sintatice s-ar fi putut corela cu ilustrarea declinării prin propoziții, situație bine rezolvată în manualul la care ne referim (VII, 32 — 33). Este adevărat că în alt manual se trimite și la sintaxă atunci cînd se vorbește de funcțiile sintactice ale părții de vorbire amintite (VI, 26). În principiu, corelația planului morfologic cu planul sintactic este recomandabilă, dar în cazul dat trimiterea la sintaxă rămîne inoperantă, întrucît nicăieri în sintaxă nu li se oferă elevilor funcțiile substantivului în mod sistematic, grupat ; acestea se regăsesc dispersat, repartizate la diferite părți de propoziție, iar reunirea lor devine pentru elevi o operație dificilă. Nu mai puțin anevoioasă rămîne și stabilirea deosebirilor de gen pe baza categoriilor numite într-un manual „parte bărbătească", „parte femeiască" și „obiecte neînsuflețite" (V. 28). De altfel, la această distincție, care prezintă numeroase excepții de la regulă, se renunță în manualele claselor următoare. Adăugăm faptul că amintitul mijloc de a deosebi genul gramatical îl însoțește pe cel „formal" (prin „numărătoare)", care este cît se poate de clar și funcționează fără dificultăți întrucît nu implică luarea în considerare a excepțiilor.

Uneori, cerința formulată în paragraful precedent, aceea a susținerii afirmațiilor prin exemple, este satisfăcută, dar se cade pe alocuri în exces dîndu-se amănunte printre care esențialul se pierde. Astfel, deși informațiile date asupra cazurilor într-un manual sînt însoțite de exemple (V, 32 — 33) și cu toate că aceste informații cuprind două

pagini, afirmațiile nu sînt suficient de clare și nu reușesc să se fixeze suficient de bine. Toată „teoria" cazurilor gramaticale s-ar putea reduce la o jumătate de pagină sau, eventual, la un tablou în care să se vadă limpede și dintr-o dată cazurile, întrebările, funcțiile sintactice și cîte un context ilustrativ. În general vorbind, manualul trebuie să ofere numai strictul necesar, la nivelul cerut de programă, elevul urmînd să-l consulte fără teamă că se va pierde printre explicații și exemple. De prisos să insistăm asupra necesității ca informația să fie prezentată în mod simplu, dar fără concesii de ordin științific. Inexactități se mai întîlnesc, e adevărat, cu totul rar. Semnalăm o asemenea situație, anume că enunțul „Cărăbușul se făcu mai mic decît era" este considerat propoziție (V, 33). Prin punctele de omisiune folosite la un alt exemplu, în aceeași pagină, se pare că greșeala se repetă. Aici comentariile sînt, desigur, de prisos, pentru că asemenea scăpări nu au nici o scuză într-un manual. Precizăm doar faptul că la intrarea în clasa a V-a elevii știu că propoziția nu poate avea decît un singur predicat (vezi manualul pentru clasa a IV-a, p. 6).

Alături de simplitate, manualele ar trebui să urmărească mai *insistent* și idealul clarității materialului informativ. Recunoaștem cu satisfacție că, în general, manualele de azi oferă explicații *limpezi*. Dar există uneori *abateri* și de la această cerință esențială. Așa se întîmplă în cazul pronumelor și adjectivelor interogativ-relative. Acestea se învață în clasa a VII-a. Materia se împarte în două : 1. pronumele și adjectivul interogativ (VII, 55 — 57), și 2. pronumele și adjectivul relativ (VII, 60 — 61). La pronumele și adjectivul interogativ se pornește de la exemple cu *ce* și *cine ?*, se explică ce sînt acestea, apoi se adaugă alte pronume interogative : *care ?, cît ?, cîtă ?, cîți ?*, și *cîte ?* În continuare se discută despre declinarea unora dintre aceste pronume și despre *funcțiile* sintactice ale lor. În sfîrșit, se afirmă că — afară de *cine ?* — aceste pronume pot fi adjective interogative. La pronumele și adjectivul relativ se amintește despre *care, cine* și *ce*, apoi se adaugă *cel ce* și *ceea ce*. Ca adjective, se precizează, sînt folosite numai *care* și *ce*. În sfîrșit, se *enumeră* funcțiile sintactice. Se mai face, în trecere și fără exemplificări, observația că uneori repetarea pronumelui relativ are un rol intensiv, dar că alteori *această* repetare este nerecomandabilă. Această remarcă rămîne ambiguă, neindicînd nici o cale pentru *a se putea* alege între forma corectă și cea *greșită*. În mod deosebit însă surprinde aici omiterea lui *cît* din lista pronumelor și adjectivelor relative, fără nici o explicație și, de fapt, în mod nejustificat [2] după ce fusese inclus, pe bună dreptate, între pronumele și adjectivele interogative. Atragem atenția asupra faptului că această situare necorespunzătoare a lui *cît* se perpetuează de mai multă vreme în manuale. Mai amintim, în treacăt, și că în *Gramatica* Academiei interogativele și relativele sînt tratate împreună (GA_2, vol. I, p. 160 și urm.). Dar în manual *cît* este prezentat oarecum neclar și din alte puncte de ve-

[2] Cf. *Gramatica limbii române*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită (tiraj nou), București, Editura Academiei, 1966, vol. I, p. 163 (în continuare, GA_2).

dere. O dată se spune că „pronume interogative sînt, de asemenea, *care ?, cît ?, cîți ?, cîte ?* și altă dată se susține că pronumele *cît ? (cîtă ?, cîți ?, cîte ?)* se referă la o cantitate (VII, 56), neînțelegîndu-se dacă avem de a face cu pronume diferite sau cu forme (după gen și număr) ale aceluiași pronume. Această prezentare ambiguă a uneia și aceleiași realități morfologice se regăsește, din păcate, și la alte părți de vorbire, de exemplu, la adjectiv. Tot atît de inconsecvent se vorbește, pe de o parte, de adjectivele *bun* și *bună* și, pe de altă parte, de adjectivul *bun — bună* (V, 46), deși — cum se înțelege și din titlul lecției respective — este vorba de același adjectiv (cu două terminații, după gen). În alt manual se amintesc „numeralele *întîiul, întîia* [...]" (VI, 72), cînd ar fi trebuit să se precizeze că avem, aici, forme gramaticale (cerute de gen) ale aceluiași numeral. Sînt însă și cazuri în care, dimpotrivă, sînt considerate, de asemenea greșit, ca forme, unități diferite. Astfel, apar ca variante *cineva* și *ceva*, cînd, de fapt, acestea sînt pronume (nehotărîte) diferite, primul înlocuind nume de persoană, iar al doilea înlocuind nume de lucruri ; de altfel, în manual nici nu se ia în seamă distincția între persoane și lucruri, în cazul dat, neprecizîndu-se nici că există adjective pronominale nehotărîte care nu pot fi folosite ca pronume nehotărîte (cf. GA_2, vol. I. p. 173).

Am afirmat că în ansamblu manualele actuale, reluînd buna tradiție a cărților din școala de odinioară, au redus partea teoretică, de care se abuzase în perioada precedentă, în favoarea sporirii părții aplicative. Exercițiile propuse de autor corespund informației teoretice, sînt variate și numeroase. Consecvenți cu ceea ce ne-am propus în paginile de față, însă, vom observa și privitor la exerciții cîteva aspecte care ni se par nesatisfăcătoare.

Fără îndoială că sînt necesare și exercițiile de identificare, de analiză morfologică și de explicare a unor aspecte gramaticale, tipuri care abundă în manuale. Dar credem că ar trebui să se practice mai mult exercițiile de transformare, de selecție, de combinare, cele structurale, compunerile gramaticale și, în general, cele de „creație". Avem în vedere, așadar, dozarea tipurilor de exerciții. Desigur că și prin rezolvarea exercițiilor trebuie urmărit pas cu pas obiectivul suprem al învățării gramaticii : cultivarea exprimării (orale și scrise) a elevilor. Selecția și dozarea exercițiilor trebuie să țină seamă și de frecvența greșelilor de limbă, vizîndu-se atît corectitudinea, cît și nuanțarea formulărilor. Cu alte cuvinte, alături de „limbă", s-ar cuveni să se exerseze mai mult și „vorbirea", ca să recurgem la cunoscuta dicotomie lingvistică saussureană. Ni se pare că exercițiile din actualele manuale nu reușesc întotdeauna să evite impresia de abstract și chiar de arid pe care o lasă ici-colo partea teoretică. De obicei, exercițiile tind să aplice principiile teoretice, nereușind să fie totuși suficient de „aplicative", în sensul exersării exprimării vii, corecte și expresive a elevilor. Dacă am avea acum în atenție numai exercițiile

care vizează expresivitatea limbii, ar trebui să băgăm de seamă că ele sînt rare și că se bazează aproape exclusiv pe texte, îndeobște beletristice, între care majoritatea datează din secolul trecut. Se neglijează astfel tocmai oralitatea limbii (îngrijite) de azi [3]. Unele exerciții din această categorie impun sarcini pretențioase și nu de fiecare dată îndeajuns de bine precizate și, uneori, fără rost. Iată ce se cere în două dintre asemenea exerciții (recapitulative) din același manual (VII, 78) : „Explicați ce efecte artistice au obținut Mihai Eminescu, Octavian Goga și Alecu Russo în ultimele trei texte de la exercițiul 1. (Țineți seama de numărul adjectivelor, de așezarea lor înaintea substantivelor determinate sau după ele, de însușirile pe care le atribuie prin ele obiectelor denumite prin anumite substantive din aceste texte)" ; „Suprimați toate adjectivele din textele la care ne-am referit la exercițiul 13 și spuneți dacă acestea au cîștigat sau au pierdut din punct de vedere artistic (poetic)". Trebuie adăugat că și alte categorii de exerciții suferă de o anumită imprecizie în formularea sarcinilor. Desprindem din pagina citată un exercițiu referitor la scrierea corectă a pronumelor, în formele neaccentuate ale acestora : „Arătați cum ar trebui scrise pronumele *-ți (să-ți dau), -mi (să-mi dai)* pentru a nu mai fi scrise cu liniuță de unire. Este acesta un mijloc de a verifica dacă uneori am folosit corect liniuța de unire ? Dați și alte exemple asemănătoare". Sau, tot de acolo, un altul : „Explicați de ce repetarea pronumelui *care*, în același text, la diferite cazuri, nu este supărătoare". Precizăm că manualul însuși evită explicațiile în legătură cu repetările (supărătoare sau justificate) ale unor cuvinte. În cazul că exercițiul acesta are în vedere faptul că pronumele repetat apare la diferite persoane — observație discutabilă (din economie de spațiu nu putem reproduce textele) — sarcina este ca și inexistentă, răspunsul fiind sugerat în enunțul exercițiului. Ne oprim în încheierea acestui paragraf la încă o exemplificare, din alt manual (VII, 67) : „Corectați greșelile de acord [...]" ; asemenea exerciții, de corectare a unor forme greșite ar trebui, credem, evitate [4].

Din cele cîteva aspecte relevate mai sus rezultă că viitoarele manuale ar trebui să fie mai consecvente în modul de tratare, să reprezinte un progres pe linia simplității, a clarității și a preciziei științifice. Credem că s-ar mai putea reduce materialul informativ, scăderea cantitativă echivalînd, de fapt, cu un spor calitativ, din punct de vedere didactic. Iar dacă s-ar opera simplificări, posibile și necesare, și în manualele de lecturi literare, s-ar realiza, la cîte o clasă, un singur manual — deziderat formulat nu o dată și de alții —, ceea ce ar asigura o mai strînsă corelare a „limbii" și a „literaturii", precum și plasarea

[3] Vezi și observațiile făcute în acest sens de Tatiana Slama-Cazacu, *Comunicare pentru educație și educație pentru comunicare*, în vol. *Educație și limbaj*, București, E.D.P., 1972, p. 19 și urm.

[4] În privința acestui tip de exerciții părerile sînt împărțite, înclinîndu-se totuși spre evitarea lor. Vezi și G. Beldescu, *Ortografia în școală*, București, E.D.P., 1973, p. 90.

mai potrivită a compunerilor şi a chestiunilor de stil în ansamblul obiectului de învăţământ. În privinţa autorului, optăm pentru menţinerea sistemului actual (un autor sau un colectiv în toate clasele unui ciclu şcolar), pentru a se asigura continuitatea şi unitatea de concepţie didactică. Acest lucru nu exclude însă concursul de manuale. Ca şi în alte împrejurări, susţinem că este absolut necesară organizarea unor dezbateri publice, în presă, pe marginea proiectelor de manual şi abia atunci să se treacă la selecţionarea celor mai valoroase manuale.

Analiza unor erori frecvente de sintaxă şi de lexic în învăţarea limbii române de către vorbitori cu altă limbă maternă

DOMNIŢA ALEXANDRU

Teoria erorilor a fost fundamentată cu un deceniu în urmă de către Pit Corder [1], cunoscînd de atunci o mare dezvoltare. O dovadă a importanţei ei o constituie faptul că G. Nickel [2] consideră analiza erorilor drept o ramură a lingvisticii aplicate, propunînd să fie numită *lapsologie* [3].

Atenţia de care se bucură analiza erorilor este justificată de eficacitatea ei în procesul de predare a limbilor străine, deci şi pentru predarea limbii române vorbitorilor cu altă limbă maternă. În acest domeniu, s-a adoptat o nouă atitudine faţă de eroare, ea nemaifiind privită ca o deficienţă şi sancţionată ca atare, ci ca un simptom pe baza căruia se poate realiza o mai judicioasă orientare a efortului, în sensul intensificării lui în punctele de generare a erorilor. Dar această nouă atitudine nu a fost cu putinţă decît după ce s-a făcut o distincţie prealabilă, deosebit de eficace, între eroare (deformare sistematică, ce ţine de competenţă) şi greşeală (deformare nesistematică, ce ţine de performanţă) [4].

Nu este suficient ca această deosebire să fie acceptată doar din punct de vedere teoretic, ci ea trebuie făcută şi în practică, mai ales că atît eroarea, cît şi greşeala dau naştere unor *exprimări incorecte;* de unde rezultă că nu orice incorectitudine poate fi socotită drept o eroare.

Altă distincţie pe care dorim să o relevăm aici e aceea dintre analiza erorilor şi analiza contrastivă, cele două tipuri de analiză, care sînt în relaţie de complementaritate : în timp ce analiza contrastivă (sau confruntativă) e independentă de aceea a erorilor, evidenţiind identităţile, asemănările şi deosebirile dintre sistemele a două limbi, şi facilitînd, astfel, stabilirea apriorică a dificultăţilor în însuşirea uneia dintre limbile respective de către vorbitorii celeilalte, analiza

---

[1] *The Significance of Learner's Errors,* în *International Review of Applied Linguistics,* 1967, nr. 4, p. 161 — 170.

[2] *Grundsätzliches zur Fehleranalyse,* în *Beiträge zu den Sommerkursen,* München, 1970.

[3] În cadrul acestei discipline, el distinge trei direcţii de investigaţie : *lapsologia descriptivă* (descrierea şi clasificarea erorilor), *lapsologia evaluativă* (stabilirea cauzelor acestor erori) şi *terapeutica erorilor.*

[4] Cf. Pit Corder, *art. cit.* Pentru această distincţie, vezi şi Domniţa Alexandru, *Metoda directă şi analiza erorilor în predarea limbii române,* în *Predarea limbii române la studenţii străini.* Simpozion, mai 1976, Universitatea din Craiova, p. 31, unde am propus distincţia între *eroare* (frecventă, generală, obiectivă şi previzibilă) şi *lacună* (sporadică, individuală, subiectivă şi imprevizibilă).

erorilor e cea care beneficiază de asemenea concluzii, cu ajutorul cărora poate să explice şi să înlăture o mare parte din exprimările incorecte [5].

Analiza erorilor se desfăşoară în trei etape.

1. Prima constă, aşa cum a arătat Tatiana Slama-Cazacu [6], în următoarele operaţii : stabilirea unui *corpus de achiziţie* cît mai adecvat situaţiei concrete de comunicare, a unui *corpus aberant,* şi realizarea *sistemului ierarhic de erori.*

Pentru cercetarea de faţă am delimitat un corpus de achiziţie alcătuit din aproximativ 200 de texte reprezentînd compuneri libere sau compuneri după o temă dată, realizate de studenţi anglofoni, din care am reţinut doar erorile sintactice şi lexicale cu cea mai mare frecvenţă.

2. În etapa a doua, se face clasificarea erorilor după anumite criterii considerate ca răspunzînd mai bine scopului fundamental al analizei. În lucrările de specialitate, numărul acestor criterii e destul de mare : cantitate, frecvenţă, natura cauzei care generează erorile, momentul procesului de învăţare, polul mesajului, codul utilizat, integrarea în sistemul limbii-scop, natura regulii încălcate etc. [7].

Considerăm că, pe lîngă cele două etape de mai sus, trebuie să se acorde atenţie şi cauzei care a generat eroarea, sursei acesteia.

Erorile pot apărea în fonetică, în lexic, în morfologie, în sintaxă. După caracterul lor, erorile sînt *proactive* şi *retroactive* [8]. Erorile proactive sînt cele datorate deosebirilor dintre limba-bază şi limba-ţintă şi în explicarea lor joacă un rol fundamental analiza contrastivă. Erorile retroactive sînt determinate de tendinţa de regularizare [9]. Pe lîngă erori proactive şi retroactive, anumite fapte luate în discuţie în lucrarea de faţă ne-au obligat să distingem şi o a treia categorie de erori pe care le-am numit *mixte,* întrucît ele se datorează atît analizei contrastive, cît şi tendinţei de regularizare.

---

[5] Asupra acestei deosebiri, cf. G. Nickel, *Kontrastive Linguistik und Fehleranalyse,* în *Fragen der strukturellen Syntax und der kontrastiven Grammatik. Sprache der Gegenwart,* Schriften des Instituts für deutsche Sprache, vol. VII, p. 210 (apud Elena Viorel, *Gramatica contrastivă şi analiza greşelilor în predarea limbii germane,* în *Limbile moderne în şcoală,* vol. II, 1972, p. 63).

[6] *Corpusuri de achiziţie, corpusuri aberante şi sisteme ierarhice de erori în diverse situaţii contrastive,* în *Studii şi cercetări lingvistice,* XXV, 1973, nr. 2, p. 155.

[7] Cf. Teodora Cristea, *Relaţia dintre tipologia greşelilor şi prevenirea lor,* în *Limbile moderne în şcoală,* vol. I, 1972, p. 33.

[8] Cf. Ch. P. Bonton, *Les mécanismes d'acquisition du français langue étrangère chez l'adulte,* Paris, Klincksieck, 1969 ; G. Nickel, *Grundsätzliches zur Fehleranalyse,* în *Beiträge zu den Sommerkursen,* München, 1970, p. 103, vorbeşte în acest caz despre erori *interstructurale* şi *intrastructurale.*

[9] Cf. Tatiana Slama-Cazacu, *Regularizarea : una dintre universaliile însuşirii limbii de către copii şi adulţi,* în *Învăţarea limbii.* Sub redacţia Tatiana Slama-Cazacu (Lucrările sesiunii ştiinţifice de comunicări din 28—29 octombrie 1972), Centrul de multiplicare al Universităţii din Bucureşti, Bucureşti, 1973, p. 51 (În *art. cit.,* p. 31 — 32, am făcut distincţia dintre analiza contrastivă *externă,* care compară sistemul limbii-bază cu acela al limbii-ţintă şi analiza contrastivă *internă,* care are ca obiect exclusiv sistemul limbii-ţintă).

3. Etapa a treia a analizei constă în stabilirea celor mai eficiente *căi și mijloace de corectare* a erorilor.

Deoarece probabilitatea apariției erorii e mai mare în fonetică și în morfologie (adică în compartimentele mai închise și mai stabile ale limbii) și mai redusă în celelalte (sintaxă și lexic) [10], corpusul aberant pe care l-am alcătuit conține puține erori, dintre care doar cîteva au o frecvență mai mare.

În ceea ce privește domeniul *sintaxei*, am constatat că erorile apar doar în cadrul propoziției, în timp ce frazele sînt fie corecte în întregime, fie complet greșite (cazuri foarte rare).

În propoziție, erorile sînt din domeniul *acordului* și al *topicii*. În ceea ce privește acordul, erorile afectează, în marea majoritate a cazurilor, relația dintre determinat și determinant (dintre substantiv și atribut). Mai mult chiar, în cadrul acestui tip de erori, am constatat că, aproape fără excepție, se încalcă regula acordului în *gen*, datorită analizei contrastive spontane pe care studenții o fac între limba engleză (unde genul nu e marcat gramatical) și limba română (unde acordul în gen e obligatoriu). Ne găsim, așadar, în fața unor erori proactive.

Altă constatare care se cuvine să fie semnalată se referă la erorile privind acordul în gen ; ele se manifestă cu predilecție în situația în care determinantul adnominal e antepus (o altă influență, așa cum vom vedea, a englezei, pe care Lucien Tesnière o consideră limbă *centripetă)* [11].

Exprimarea incorectă se produce, în acest caz, datorită faptului că nu se ține seama de variabilitatea în gen a determinatului (și nu datorită necunoașterii genului determinantului).

Iată cîteva exemple : *în ultimele ani, cea mai important problemă.* De obicei, acordul e încălcat cînd determinatul e un substantiv *neutru :* în acest caz, studenții au tendința de a pune determinantul la feminin (singular) : *în noua cartier, această film, această zgomot.* La erorile de mai sus e posibil ca, alături de analiza contrastivă, să funcționeze și tendința de regularizare (studenții știu că la plural femininele și neutrele au forme identice și extind această identitate și la singular), astfel încît s-ar putea vorbi aici de *erori mixte.*

Discutînd acest tip de erori, ni se oferă prilejul de a face o distincție clară între *eroare* și *greșeală.* Am arătat că, în cazul erorilor de acord, studenții cunosc genul determinatului, incorectitudinea izvorînd din utilizarea unui determinant de alt gen. Exprimări incorecte apar însă și în situațiile în care regula acordului e respectată, deci cînd nu apare eroarea, dar cînd se atribuie determinatului alt gen decît cel real (ceea ce reprezintă o greșeală) : *această lichidă* etc.

În timp ce erorile necesită, pentru a fi îndepărtate, efectuarea unor exerciții structurale de *transformare,* greșelile se remediază indi-

[10] Cf. Domnița Alexandru, *art. cit.*, p. 24.

[11] *Éléments de syntaxe structurale.* Deuxième édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1965, 24 — 25.

vidual, acţionîndu-se asupra cauzelor care le-au generat (lipsa de pregătire, neatenţia etc.).

Erorile de *topică* apar cu precădere în *sintagme heterofuncţionale bimembre* (alcătuite din două elemente cu funcţii sintactice diferite), studenţii avînd tendinţa de a extinde topica ascendentă, specifică limbii engleze, în situaţiile în care româna recurge, în terminologia lui V. Şerban, la *topica descendentă atenuată*[12]: *apa a început să ajungă pînă la* p r i n c i p a l u l m o t o r, *temperatura de* e l e c t r i c *arc* etc. (cf. engl. *principal engine, electric arc*). În ambele exemple avem de-a face cu sintagme aparţinînd limbajului tehnic, în care ordinea elementelor e fixată prin uz: *motorul principal* şi *arcul electric*. În *sintagmele heterofuncţionale plurimembre* (alcătuite din mai multe elemente cu funcţii sintactice diferite), erorile sînt mai rare şi constau în substituire (de asemenea sub influenţa limbii engleze) a ordonării centrate prin cea anticipată[13]: ***putem să construim din porţelan*** m u l t e f r u m o a s e l u c r u r i (în loc de *multe lucruri frumoase); au obţinut* d i f e r i t e u t i l e s u b s t a n ţ e (pentru *diferite substanţe utile*).

În sfîrşit, tot o eroare proactivă e topica descendentă a adverbului de negaţie în sintagmoidul[14] predicatului nominal: *focul* a f o s t n u s u f i c i e n t *pentru o viaţă mai bună* (în loc de *nu a fost suficient).*

Marea majoritate a erorilor *lexicale* sînt, de asemenea, proactive. O primă categorie o constituie *analogiile formale* între semnificanţi *parţial identici* în cele două limbi, care exprimă sensuri *echivalente:* cu *ajutorul focului se* e x t r a c t ă *fierul din minereu* (cf. engl. *to extract* „*a extrage*"); i n v e n t o r u l *Mircea Roibu a făcut numeroase încercări* (cf. engl. *inventor* „inventator"); *aceste* p r o d u c e *sînt necesare pentru dezvoltarea unei ţări* (cf. engl. *produce* „produs"); *a fost foarte* s u r p r i z a t (cf. engl. *to suprise* „a surprinde"). Din exemple se poate constata că limba-bază oferă tema cuvîntului, în timp ce limba-ţintă furnizează mijloacele morfologice (sufixe, articole etc.) necesare utilizării cuvintelor respective în propoziţie. Un exemplu în care interferenţa dintre cele două limbi e mai evidentă e următorul: *maşinile de* a m i x t i c ă (cf. engl. *mixing machins* „maşini de amestec").

Alt grup de erori proactive sînt acele care constau în *calcuri lingvistice* prin care se transferă un sens al unui termen din limba-bază în limba-ţintă. De exemplu, termenul *to conquer* înseamnă în engleză „a cuceri", dar şi „a învinge", ceea ce determină utilizarea verbului

---

[12] *Teoria şi topica propoziţiei în româna contemporană*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1974, p. 183. La p. 182, se arată că „numai sintagmele heterofuncţionale pot intra în discuţie tipologică".

[13] *Ibidem*, p. 135 — 136: „în sintagmele heterofuncţionale plurimembre se desprind trei tipuri de ordonare: *anticipată* (toţi determinanţii precedă regentul), *progresivă* [...] şi *centrată* (determinanţii încadrează regentul)".

[14] *Ibidem*, p. 85: „Am cuprins în denumirea de *sintagmoid* grupul de două sau mai multe secvenţe, clar distincte formal, care alcătuiesc împreună un singur termen, nuclear sau determinant, al propoziţiei".

românesc *cuceri* cu sensul lui *învinge : n-a putut* s ă - ș i c u c e r e a s c ă *timiditatea ;* la fel, *a cîștiga* e întrebuințat pentru *a obține,* deoarece în engleză *to obtain* are ambele sensuri : *omul* a c î ș t i g a t *temperaturi înalte.*

Existența acestor erori lexicale proactive justifică și, mai mult decît atît, impune efectuarea unor studii contrastive în acest domeniu, căci înlăturarea lor prin exerciții adecvate se poate face cunoscîndu-se cu exactitate zonele lexicale în care apariția acestora are o probabilitate mai ridicată.

Erorile lexicale retroactive sînt puțin numeroase și ele se manifestă îndeosebi în cadrul *sinonimiei.* E vorba de transformarea *sinonimiei parțiale* în *sinonimie totală.* Însușindu-și raportul de sinonimie dintre doi termeni românești, studenții străini sînt adeseori tentați să extindă acest raport și asupra contextelor în care limba română nu-l mai acceptă. Astfel, pornind de la constatarea că într-un context ca *a juca un film,* verbul poate fi substituit prin *a rula,* studenții fac aceeași substituție și în contextul *a juca un rol,* ceea ce generează o evidentă eroare, datorată tendinței de regularizare a raportului sinonimic : *calciul* r u l e a z ă u n r o l *mare în pregătirea sticlei.*

Pentru eliminarea erorilor lexicale (proactive și retroactive) se recomandă utilizarea de exerciții în care cuvintele să apară în context.

Cercetarea întreprinsă asupra erorilor din cele două compartimente pe care le-am avut în vedere ne permite următoarele concluzii :

1) în *lexic* și mai ales în *sintaxă,* numărul erorilor e mai redus decît în celelalte compartimente (fonetică, morfologie) ;

2) în *sintaxă,* erorile apar aproape exclusiv la nivelul propoziției, unde se înregistrează îndeosebi abateri de la regula acordului în gen și abateri de topică ;

3) cele mai frecvente erori în domeniul *lexicului* privesc *polisemia* și *sinonimia ;*

4) erorile *sintactice* sînt proactive și mixte, iar cele *lexicale,* proactive și retroactive.

În același timp, semnalăm necesitatea de a se face o distincție riguroasă între *eroare* și *greșeală* și de a se respecta cu stricteță toate etapele analizei erorilor, întrucît neglijarea uneia dintre acestea compromite întreaga analiză. Numai îndeplinind aceste cerințe, analiza erorilor se dovedește a fi cu adevărat eficace în procesul de predare și însușire a limbii române vorbitorilor cu altă limbă maternă.

PERFECȚIONARE, DOCTORATE, GRADE DIDACTICE

Perfecționarea profesorilor din învățămîntul liceal și de cultură generală

ION VASILE ȘERBAN

În lumea contemporană, noțiunea de „perfecționare" a intrat în limbajul cotidian, ea fiind — peste tot — o încercare de răspuns la ritmul tot mai alert al dezvoltării, la creșterea spectaculoasă a informației. Cu atît mai mult, în cadrul învățămîntului — domeniu obligat prin sarcinile lui specifice să se coreleze nemijlocit și constant cu viitorul — *perfecționarea* capătă un rol distinct și semnificații deosebite. A fost, poate, și unul din motivele care au determinat hotărîrea (firească) de a se trece universităților sarcina perfecționării cadrelor didactice.

Anul care a trecut de la aplicarea acestei măsuri arată că nu este vorba de o simplă schimbare administrativă, ci de una de substanță, de afirmarea unei noi orientări. Ea este susținută de preocuparea tuturor factorilor implicați în această activitate de a aduce modificări — de forme și structuri — menite să dea mai multă eficiență și un plus de calitate acțiunii de perfecționare a profesorilor.

O mărturie, în acest sens, ni se pare a fi dezbaterile numeroase, foarte vii din catedre, consilii profesorale, din senatele universităților, în cadrul cărora au apărut propuneri variate, constructive, interesante (chiar dacă nu toate pot fi luate imediat în considerare). S.S.F. a organizat și ea, anul trecut, o sesiune științifică avînd ca temă *Raportul dintre limbă și literatură în procesul instructiv-educativ* ; au fost avansate, aici, puncte de vedere noi în privința dezvoltării învățămîntului filologic de toate gradele, care interesează — implicit — formele de perfecționare ale profesorilor de limba și literatura română. Nu ni se pare, deci, întîmplător, ci semnificativ faptul că, în comunicarea prezentată la sesiune, acad. Ion Coteanu, decanul Facultății de limbă și literatură română din București, directorul Institutului de lingvistică și președintele Comisiei centrale de limbă și literatură română de pe lîngă M.E.I., vorbește de măsura amintită, apreciind-o ca o „apropiere mai mare a nivelului universitar de celelalte trepte ale învățămîntului"; ceea ce înseamnă, în primul rînd, realizarea unui contact direct cu școala a celor care pregătesc viitoarele cadre didactice și răspund, deopotrivă, de perfecționarea lor, situație nouă, cu consecințe neîndoielnic pozitive pentru întregul învățămînt filologic.

În continuarea unor asemenea acțiuni a avut loc (în acest an, la 10 iunie) o nouă consfătuire organizată din inițiativa M.E.I. (reprezentat de lect. dr. Simion Cioată), cu participarea majorității centrelor uni-

versitare din țară : prof. dr. doc. Al. Piru, prof. dr. doc. D. Păcurariu, conf. dr. Valeria Guțu Romalo, conf. dr. Al. Hanță, conf. dr. Dan Grigorescu, lect dr. Ion Vasile Șerban (Universitatea din București), conf. dr. C. Parfene (Universitatea „Al. I. Cuza", Iași), prof. dr. G. Scridon (Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca, președintele filialei S.S.F.), prof. dr. Vasile Șerban (Universitatea din Timișoara, președintele filialei S.S.F.), conf. dr. Pavel Țugui (Universitatea Craiova). Dezbaterea a fost deschisă și condusă de acad. Ion Coteanu ; ea a avut drept obiect proiectele programelor de perfecționare, definitivare, gradul II și I pentru profesorii de limba și literatura română din învățămîntul liceal și de cultură generală.

Analiza acestor proiecte de programă a orientat discuțiile și spre o problematică mai largă, vizînd situația generală a învățămîntului filologic, obiectivele perfecționării, structura organizatorică și modalitățile de realizare a acesteia. Acad. Ion Coteanu a insistat, în cuvîntul său de deschidere, asupra ideii că noua colaborare cu universitățile nu trebuie să ducă la o mărire a volumului de informații, ci la o îmbunătățire radicală a utilizării sale, la o ierarhizare a informației și la așezarea ei pe o scară cerută, în primul rînd, de procesul instructiv-educativ general.

În acest sens, o primă problemă adusă în discuție a fost aceea a raportului optim dintre disciplinele care concură la realizarea procesului de perfecționare. S-a subliniat, astfel, necesitatea ca ponderea principală să revină specialității, limbii și literaturii române. În actuala structură, pedagogia, cît și metodica dispun de un număr prea mare de ore din cuantumul total ; programa acestora ar trebui reformulată printr-o restrîngere tematică și printr-o orientare practică mai evidentă, încît să nu se mai repete principiile generale care fac obiectul cursului universitar respectiv. Fără să se nege utilitatea metodicii, ca atare, s-a cerut o reconsiderare a locului ei în programul perfecționării ; mult mai utilă ar fi desfășurarea orelor de metodică în forme seminariale, care să nu ducă la codificarea unor scheme abstracte, rigide, inaplicabile în ultimă instanță, ci să suscite discuții concrete privind organizarea lecțiilor în funcție de situațiile reale din școli, așa cum sînt prezentate de profesorii cursanți. Trebuie modificat, de aceea, caracterul eclectic al programei de metodică, unde se amestecă domeniile, se formulează teme de rutină, impersonale și se repetă — în bibliografie — multe titluri nesemnificative.

În aceeași ordine de idei, s-a discutat — îndeosebi pe baza unei programe alcătuite de prof. dr. Ion Vlad, rectorul Universității din Cluj-Napoca — despre locul pe care trebuie să îl ocupe teoria literaturii, menționată numai marginal în actualele proiecte de programă. Domeniu de studiu de mare actualitate, dificil, absolut necesar în pregătirea profesorului de literatură română, teoria literaturii trebuie să aibă în procesul perfecționării cadrelor didactice un statut distinct și un rol mai mare, în acord cu cerințele învățămîntului.

În vederea alcătuirii unor noi programe, mai echilibrate și mai eficiente, a fost pusă în discuție necesitatea stabilirii unor forme dife-

rențiate — de programă și de pregătire — atît pentru ciclurile de perfecționare, cît și pentru acelea afectate gradelor didactice. S-a sugerat, în acest sens, individualizarea „definitivatului" în raport cu „gradul II", care au — pînă în prezent — o tematică și o programă aproape similare. Definitivatul ar urma să se desfășoare conform unei tematici generale de limbă și literatură română, teorie literară și metodică, urmînd să cuprindă — în chip deosebit — problemele și operele literare din manualele de școală ; în cazul „gradului II" s-ar muta accentul de la volumul și amplitudinea informației, la specializarea și aprofundarea acesteia.

În ceea ce privește „gradul I", s-a vorbit de necesitatea configurării unui profil clar al lucrării prezentate. Ea nu trebuie să fie nici teză de doctorat, nici eseu interpretativ (amestecul domeniilor și finalităților este totdeauna pernicios), ci o lucrare în care informația, tehnica de cercetare, stilul să facă — în primul rînd și în mod obligatoriu — dovada *calităților și pregătirii unui profesor de limba și literatura română*.

S-a susținut, de asemenea, necesitatea diferențierii ciclurilor de pregătire a gradelor de a celor de perfecționare, acestea din urmă avînd o tematică specială, aleasă deopotrivă în funcție de opțiunea profesorului care predă cursul și de „individualitatea" grupei profesorilor cursanți. De aceea s-a considerat că actuala alcătuire a grupelor de perfecționare (profesori licențiați / profesori absolvenți ai institutelor pedagogice) nu este justificată și nu servește obiectivele perfecționării ; organizarea trebuie să țină seamă de gradele didactice obținute de profesorii cursanți, de cunoașterea — în măsura posibilităților — a nivelului de pregătire al acestora.

Ca o cerință generală, în vederea alcătuirii programelor și a îndeplinirii sarcinilor perfecționării (în toate formele ei), s-a considerat necesar să se pună accentul, în cazul literaturii, pe lectura operelor literare, pe interpretarea personală.

Nu am intenționat să facem, în aceste pagini, o dare de seamă a consfătuirii amintite, motiv pentru care nici nu am avut în vedere intervențiile personale. Am rescris esența dezbaterilor, subliniind problemele și propunerile cele mai importante, cu gîndul că ele pot constitui un punct de plecare util pentru o continuare a discuțiilor. Tovarășul Ion Hangiu, secretar al S.S.F., participant la consfătuire, a oferit — cu amabilitate — paginile culegerii *Limbă și literatură*. Contribuțiile așteptate ale profesorilor de limbă și literatură română vor putea servi, cu siguranță, îmbunătățirea reală a procesului de perfecționare și — în consecință — a întregului învățămînt filologic.

DIN ISTORIA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI LIMBII ȘI LITERATURII ROMÂNE

Al. Odobescu, director la Școala normală superioară din București

GRAZIELLA ȘTEFAN, GEORGETA APOSTOL

„În septembrie 1855, se întorcea pe Dunăre, în țară, de la studii, un tînăr valah de o frumusețe rară : ochios, sprîncenat, cu o față grecesc măslinie, dar rotundă ca la un țăran de munte, de o finețe de camee în toate liniile, de un zîmbet moale și distant“ [1]. Timp de 40 de ani, pînă în noiembrie 1895, Odobescu va desfășura o activitate excepțională pentru dezvoltarea culturii noastre. Scriitor de mare prestigiu, pasionat arheolog, el a fost și un om al școlii, preocupat de problemele specifice fiecărui ciclu de învățămînt, de la cel primar pînă la cel universitar.

La șapte ani după întoarcerea sa de la studii, cînd avea doar 28 de ani, Odobescu e numit director în Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, iar un an mai tîrziu devine ministrul acestui departament (ad-interim la 26 V 1863, titular de la 31 VII pînă la 28 X 1863). În această calitate alcătuiește un raport pentru reorganizarea învățămîntului secundar, dovedind multă luciditate și competență în materie. Faptul că liceele pregăteau doar candidați la funcții publice i se pare raportorului — și pe drept cuvînt — păgubitor pentru țara ce este astfel lipsită de energiile ei productive ; el susține în mod foarte judicios, înființarea de școli reale și profesionale.

Cînd în 1876 își începe colaborarea la ziarul *Românul* (condus de C. A. Rosetti) cu o suită de articole politice și culturale, Odobescu se referă și la unele probleme ale învățămîntului. În articolul *Patriotismul în școale* [2] cere „ca studiul limbii române în special și despărțit de al limbii latine să ocupe un rol de căpetenie în gimnazii și licee“, căci „Limba noastră a fost acum de șaptesprezece secoli paladiul naționalității române ; fără dînsa noi astăzi n-am fi. Dacă voim să mai fim și mîine și poimîine și mai apoi, să nu nesocotim limba noastră ; să-i redăm pretutindeni, și mai ales în școală, locul ce i se cuvine, locul de frunte.“ Apreciind vechile școli (Sf. Sava, Academia Mihăileană) drept „vetre de patriotism“ la care s-au încălzit în trecut sufletele elevilor, cere ca, în continuare, „spiritul patriotic să domnească viu și vegheat în școală“, predîndu-se nu doar niște noțiuni abstracte și rupte de viață, ci „știința întărită cu iubirea de patrie“ [3].

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Fundațiilor, 1941, p. 303.

[2] *Patriotismul în școale*, în *Românul* din 23 aug. 1876.

[3] *Ibidem*.

Ca membru în diferite consilii ale învățământului sau instrucțiunii publice, Odobescu va avea ocazia pînă la sfîrșitul vieții să-și spună părerea asupra orientării învățământului, asupra necesităților sale vitale.

Apare firesc, deci, interesul manifestat de marele scriitor față de Școala normală superioară (Ș.N.S.) încă înainte chiar de înființarea ei. La 7 septembrie 1880, el scria de la Paris lui V. A. Urechia : „Mi-ai vorbit, [...] stimate amic, acum vreo 6 luni de direcțiunea unei școli normale superioare. Bianu îmi scrie că i-ai repețit și lui aceiași". Temîndu-se de opoziția lui Hasdeu, Odobescu își încheie scrisoarea rugîndu-și prietenul să-i spună „clar și neted cum stau lucrurile" [4]. Școala, ce urmărea pregătirea pedagogică și metodică a viitorilor profesori, va lua ființă cîteva luni mai tîrziu, la 18 dec. 1880, avînd ca director pe Ion Zalomit, urmat în 1882 de N. Quintescu. Ea promitea a fi una din acele „vetre de patriotism" despre care scrisese Al. Odobescu.

La 28 august 1891, Quintescu demisionînd, ministrul pune pe cererea sa următoarea rezoluție : „Se primește demisiunea cu părere de rău, ministrul cunoscînd serviciile însemnate aduse școlii de N. Quintescu. Se va numi pe data de 1 oct. ca director al Ș.N.S. Dl. A. Odobescu. Pînă atunci Dl. Quintescu va gira afacerile școalei" [5]. La 17 septembrie 1891, Ministerul trimite lui Odobescu o adresă înștiințîndu-l că prin Jurnalul Consiliului de Miniștri cu nr. 29 din 13 septembrie a fost numit pe data de 1 octombrie director al Ș.N.S. : „Comunicîndu-vă această deciziune, sînteți invitat a vă prezenta în pretoriul acestui Minister, spre a depune jurămîntul cerut de lege și apoi primind cu inventar în regulă arhiva și dota școlii de la Dl. N. Quintescu să intrați în îndeplinirea atribuțiilor funcției ce vi s-a încredințat" [6]. Depunînd jurămîntul la 1 octombrie 1891, Odobescu se mută deîndată în localul școlii (Calea Rahovei, 46) și începe cu energie și dăruire o activitate ce avea să-i aducă satisfacții, dar și amărăciune !

Trei zile după ce își luase postul în primire, alcătuiește un raport către Minister, arătînd că în școală sînt numai 25 de studenți (dintre care 18 pămînteni și 7 macedoneni), toți bursieri, deși bugetul prevede 34 de locuri. De aceea, propune concurs pentru ocuparea burselor vacante : 5 la secția științifică și 4 la secția literară (pentru anul I); și, cu toate că va fi nevoit să țină de mai multe ori concurs la intervale scurte (29 X 1891, 9 I 1892 etc.), în cele din urmă va reuși să aibă în școală numărul maxim de elevi. Spiritul său de organizare, năzuința spre rigurozitate se vădesc admirabil în hotărîrea de a alcătui o programă analitică pentru candidații la concurs. La 10 august 1892, Odobescu comunică Ministerului că maeștrii de conferințe au și alcătuit o asemenea programă pe specialități și cere să fie publicată în *Monitorul Oficial*, în vederea concursului de la 10 octombrie, iar la 24 august re-

[4] Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, Ediție îngrijită de Geo Șerban, București, E.P.L., 1965, p. 368.
[5] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucțiunii, Dosar 213/1891, p. 53.
[6] *Ibidem*, p. 82.

vine, cerînd ca textul să se tipărească și în broșură, în cel puțin 300 de exemplare. În primele luni ale directoratului său, concursurile se țineau la Universitate, apoi ele se vor desfășura chiar în localul Ș.N.S., mîna energică a lui Odobescu simțindu-se în toate aceste modificări.

Deși funcționa de 11 ani (exista o școală similară și la Iași), Ș.N.S. nu întocmise pînă atunci nici un regulament care să stabilească modul ei de funcționare, drepturile și îndatoririle studenților etc. [7].

De-abia instalat ca director, Odobescu este invitat de către Ministerul să convoace consiliul școlii pentru a desemna doi profesori care, întruniți cu alți doi de la Ș.N.S. din Iași, să elaboreze viitorul regulament. În acest scop e trimis și un chestionar orientativ :

„1) Care este scopul Ș.N.S. ?

Este acest scop :

a) De a înlesni tinerilor internați în aceste școli obținerea gradului de licențiat al universității ?

b) De a prepara pe acești tineri într-un mod special la cariera profesorală ?“ etc. [8].

La 19 XI 1891 Ministerul trimite o nouă adresă, cerînd urgentarea lucrărilor [9]. Arhiva Liceului „I. L. Caragiale“ (care provine din vechea școală de aplicație ce a funcționat pe lîngă Ș.N.S. și apoi pe lîngă Seminarul pedagogic universitar) păstrează un exemplar al acestui regulament, avînd cîteva adnotări pe margine, făcute chiar de mîna lui Odobescu [10].

Regulamentul este întocmit pentru anul școlar în curs (1891—1892), într-un spirit de înaltă exigență și rigurozitate.

După ce se precizează că Ș.N.S. are 34 de elevi (înregistrați nominal) împărțiți în două secțiuni : Diviziunea Literelor și a Științelor, se consemnează studiile externe (la Universitate) și interne (la Ș.N.S.) pe care sînt obligați să le urmeze, precum și examenele ce vor trebui să le susțină. La concursul de admitere în Ș.N.S., nota minimă era 7.

Viața în internat trebuia să respecte norme foarte stricte. De exemplu : elevii nu puteau fi vizitați decît de părinți și rude apropiate, nu aveau voie să iasă din școală decît la cursuri și duminica după-prînz. Nici un elev nu putea ieși după cina de la ora 19, decît cu un permis special.

---

[7] Faptul că Ș.N.S. nu era prea bine cunoscută de marele public îl aflăm și din confuziile ce se făceau între această instituție și școlile normale de învățători. Astfel, T. Arghezi, amintindu-și de prima sa întîlnire cu marele scriitor, notează : „La 7 ani, în clasa noastră, întîia, a Școalei primare «Petrache Poenaru», am văzut intrînd un domn frumos, în redengotă. Nu mai văzusem o frunte înaltă și luminoasă ca a lui [...] Era Odobescu în persoană — director al Școalei Normale de Institutori.“ (*Inscripție*, în *Contemporanul* din 3 iulie 1959). Arghezi avea 7 ani în 1887, cînd Odobescu nu era încă director al Ș.N.S. *(ce pregătea profesori, nu institutori)*. El vizitase școala primară, probabil în calitate de membru al Consiliului Învățămîntului.

[8] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucțiunii, Dosar 213/891, p. 86 — 87.

[9] Arhiva Liceului „I. L. Caragiale“, vol. 1891 — 1899, *Diverse*, p. 90.

[10] *Ibidem*, p. 104.

Sînt trecuţi nominal elevii din anul IV care puteau ieşi cîte două ore fără permis, iar „d-nii I. Rădulescu (Pogoneanu), Dragomirescu, Mihail şi Mehedinţi, S. puteau ieşi cu permis, vinerea seara pînă la ora 12, spre a asista la conferinţele d-lui prof. T. Maiorescu".

Pentru bunul mers al şcolii, Odobescu aduce chiar de la 1 oct. 1891 în postul de repetitor, secretar, arhivist şi bibliotecar pe Nicodim Locusteanu, un fost student de-al său, de a cărui teză de licenţă („Polichromia în arhitectura şi în sculptura anticilor") se ocupase în mod special, mergînd cu el chiar la Curtea de Argeş în 1890, spre a-l iniţia în problemă. O lună mai tîrziu, la 11 XI 1891, îl înaintează în postul de subdirector.

În toamna şi în iarna anului 1891, noul director se ocupă intens şi de baza materială a şcolii. Grija sa pentru dotarea laboratoarelor, pentru procurarea unei aparaturi moderne, este evidentă. La 10 dec. 1891, firma Hussar şi Schaffer livrează şcolii : 12 scalpele de disecţie nr. 3, 6 foarfeci mari, 6 foarfeci fine curbe, 6 pense mari, 3 ace de disecţie cu fixator şi mîner etc. [11].

Al. Odobescu se va ocupa şi de îmbogăţirea bibliotecii şcolii. Încă din adolescenţă, marele scriitor fusese pasionat de cărţi rare, în ediţii de lux. Avea 17 ani, cînd tatăl său, dăruindu-i 10 galbeni, îl avertiza : „nu pentru cumpărătoare de cărţi" [12]. De-a lungul întregii vieţi va comanda cărţi fundamentale [13], multe dintre ele, vîndute mai tîrziu Academiei, au rămas pînă azi unicele exemplare ce stau la îndemîna cercetătorilor români. Pentru Ş.N.S., el face o bogată comandă chiar din primele luni ale directoratului său (18 dec. 1891) unei librării din Paris. În arhiva Liceului „I. L. Caragiale" se păstrează, în manuscris, ciorna acestei scrisori în limba franceză [14]. Pe o hîrtie verde-pal, cu scrisul său foarte nervos, Odobescu propune condiţiile de achiziţionare, aşa cum proceda şi la propriile sale comenzi. Acestei scrisori îi este anexată şi lista lucrărilor cerute : de anatomie şi fiziologie, de filozofie, de filologie. Cărţile, în număr de 48, unele dintre ele în mai multe volume, sînt toate lucrări de referinţă. La 11 V 1892 Odobescu cere Ministerului suma de 923,90 de lei, fond pentru cărţi comandate în străinătate, iar la 31 martie 1894 cere, în acelaşi scop, 1000 de lei [15].

Şcoala avînd internat, directorul se îngrijeşte şi în acest sens de buna ei funcţionare. La 21 aprilie 1892 realizează instalarea unei băi cu două duşuri şi încălzitor, plătind 600 de lei [16], iar pentru sufragerie

[11] *Ibidem*, p. 36.

[12] Al. Odobescu, *Pagini regăsite*, ed. cit., p. XXXIII.

[13] Corespondenţa sa cu librarii din diferite ţări este foarte bogată. În august 1871, scrie lui A. Morel la Paris, anunţîndu-l că i-a trimis 750 de franci pentru comanda efectuată, rămînînd ca foarte curînd să trimită şi restul. De asemenea, anexează încă o listă de cărţi în valoare de 1000 de franci, pe care se obligă să-i plătească în două rate. La 7 sept. 1871, comandă 15 volume unui librar din Viena (Al. Odobescu, *Opere*, VIII, *Corespondenţă*, 1847 — 1879, Bucureşti, Editura Academiei, 1979).

[14] Arhiva Liceului „I. L. Caragiale", vol. 1891 — 1899, *Diverse*, p. 41.

[15] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucţiunii, Dosar 313/1894, p. 45.

[16] *Ibidem*, Dosar 924/1892, p. 125.

comandă : farfurii de supă, pahare pentru ouă, sticle pentru vin, cești de cafea[17] etc.

O problemă foarte importantă pentru noul director o constituie și programarea lecțiilor de probă ale studenților, la diferite licee din București. (Ș.N.S. nu avea încă o școală de aplicație ; ea se va înființa tot la insistențele lui Odobescu, dar abia în 1895, cînd acesta părăsise de un an direcția școlii). Liceele „Sf. Sava", „Gh. Lazăr", „Mihai Bravu", „Matei Basarab", Gimnaziul clasic „D. Cantemir" trimiteau toamna orarul claselor și numele profesorilor încadrați. În funcție de aceste orare, se realiza apoi programarea, precizîndu-se, pentru fiecare student, subiectele lecțiilor, clasele, orele, datele, numele profesorilor asistenți etc. (de ex. : „Dragomirescu Michail : 18 I 1891, cl. a II-a, ora 8—9, Latina, Verbe anormale, prof. I. S. Petrescu"[18]).

Odobescu se întîlnea și personal cu profesorii școlilor respective pentru discutarea problemelor legate de această practică pedagogică. Se păstrează în arhiva Liceului „I. L. Caragiale" o invitație adresată profesorilor de la Liceul „Gh. Lazăr" în vederea unei asemenea întîlniri. Textul nu e conceput în obișnuitul stil oficial, se simte „stilul Odobescu", în modul de a se scuza, precum și în amabila formulă de „a convorbi la o ceașcă de ceai".

17 Februarie 1892

Domnilor,

Subscrisul, cerîndu-vă mai întîi de toate mii de scuze pentru involuntaria sa inexactitate din sîmbăta trecută (15 februarie), vă roagă să binevoiți a-i face plăcerea de a veni mîne, marți (18 februarie), pe la orele 8 seara, la Școala normală superioară, Calea Rahovei, no. 46, spre a lua împreună o ceașcă de ceai, convorbind și statornicind despre seria de lecțiuni practice, pe care doresc ca, în înțelegere cu d-voastre să le facă elevii din anul al IV, al acelei școale, la Liceul Lazăr, în cursul lunei martie viitor.

Sperînd că nu veți lipsi la această întrunire colegială, vă încredințează despre a sa perfectă stimă

Directorul Școalei normale superioare,
Odobescu[19]

Profesorii convocați (în frunte cu directorul liceului, D. Mirescu) au iscălit de încunoștiințare ; doar doi notează că nu pot răspunde invitației : profesorul de geografie R. Novianu („Regret că sunt ocupat") și cel de română — V. D. Păun.

Tot în 1892, Odobescu luptă pentru înființarea unor noi catedre : de geografie, de științe ale naturii, de română, de scrimă, urmărind realizarea unei educații multilaterale. Un an mai tîrziu, în septembrie 1893, va introduce și cursuri de muzică instrumentală și vocală și de

[17] Arhiva Liceului „I. L. Caragiale", vol. 1891 — 1899, *Diverse*, p. 103.
[18] *Ibidem*, p. 135.
[19] *Ibidem*, p. 136.

dans, iar în ianuarie 1894 îl va solicita pe Mirea pentru cursuri de pictură.

În dorinţa unei şi mai bune pregătiri a elevilor săi, poartă corespondenţă cu Perrot, directorul Ş.N.S. de la Paris pentru acordarea unor burse. Cu o asemenea bursă va pleca la Paris Pompiliu Eliade [20]. Cu studenţii bursieri plecaţi în străinătate întreţine corespondenţă, urmărindu-le progresele.

De-a lungul întregului an 1892, Odobescu se va strădui să înfrumuseţeze localul şcolii (holul capătă un plăcut aspect prin amplasarea de statui şi plante ornamentale), să amenajeze grădina, aşa cum a procedat întotdeauna cu locuinţele prin care a trecut, fie în ţară, fie în străinătate. În iunie 1892, în clădirea astfel amenajată, a dat o recepţie pentru geografii din Bucureşti, iar în octombrie ministrul Tache Ionescu, vizitînd şcoala, a apreciat pozitiv aspectul şi dotarea ei.

Directorul petrece prima zi a anului 1893 printre elevii săi, „oferindu-le cîte un pahar de şampanie şi tortă în formă de carte" [21]. Şi în acest an, directorul îşi va desfăşura neobosit activitatea. Organizează excursii ştiinţifice cu studenţii, solicitînd, în acest scop de la Minister suma de 1000 de lei [22], propune ca repetitor pentru limba franceză pe Gaston Mengel, fost profesor de retorică la Monge (Paris) [23], şi pe I. D. Valaori ca pedagog [24].

Cursurile şcolii atrag din ce în ce mai mulţi studenţi, încît Odobescu propune Ministerului, la 1 noiembrie 1893, să admită audierea conferinţelor de la Ş.N.S. şi de către studenţii externi ai universităţii. Cere însă ca numărul maxim să fie de şase pentru fiecare secţiune, localul nepermiţînd o prea mare aglomerare [25].

Un tabel cu numele profesorilor care au ţinut lecţii *complementare* la Ş.N.S. în noiembrie 1893 ilustrează încă o dată concepţia lui Odobescu despre necesitatea unei pregătiri armonioase, multilaterale, a viitorilor profesori :

L. Şăineanu	4 ore de filologie comparată
N. Bănulescu	8 ore de muzică vocală
E. Narice	4 ore de pian
Borecki	10 ore de violină
N. Şt. Velescu	20 ore de scrimă 5 ore de dans [26].

De asemenea invită la concert pe unii elevi sau organizează seri literare, citindu-le *Nea Frăţilă* (adaptarea sa după *L'ami Fritz* de Erckmann-Chatrian).

---

[20] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucţiunii, Dosar 404/1892, p. 313.
[21] G. Călinescu, *Studii şi comunicări*, Bucureşti, Editura tineretului, 1966, p. 96.
[22] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucţiunii, Dosar 406/1893, p. 160.
[23] *Ibidem*, p. 276.
[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem*, p. 329.
[26] *Ibidem*, Dosar 191/1894, p. 6.

În primele luni ale anului 1894, îl aflăm pe Odobescu la fel de activ și de preocupat de viața școlii. Invită pe rînd studenți la masă, renovează localul și în aprilie dă o recepție la care participă T. Maiorescu, C. Esarcu, P. Poni, precum și profesorii școlii. Toți sînt „entuziasmați de zelul directorului și de grija lui pentru educația tineretului" [27]. Este ultimul moment armonios, în cadrul acestei atît de febrile activități.

Cîteva săptămîni mai tîrziu, la 7 mai 1894, prof. D. Brîndza, N. Quintescu, C. Gogu adresează Ministerului o petiție prin care protestează împotriva noului sistem de remunerare (pe baza jetoanelor de prezență), sistem propus de director, și își dau demisia. Ei contestă oportunitatea sporirii numărului de materii predate, „unele inutile, altele de prisos și în orice caz discutabile și care constituie o încărcare peste măsură a programei" [28], sporire înfăptuită tot la propunerea directorului. Examinînd după aproape 100 de ani aceste documente, înțelegem că dreptatea era de partea lui Odobescu, indignarea profesorilor provenind din faptul că fuseseră atinși băneste. Directorul ceruse pentru bugetul 1894/1895 suma de lei 28.000, ce urma să fie repartizată astfel : 24.300 lei pentru conferințe științifice sau literare și 3700 de lei pentru desen, pictură, muzică, scrimă și dans ; el nu fixase o sumă „cu toptanul" pentru întregul corp didactic (cum era acuzat în petiția profesorilor demisionari), ci precizase cît să se acorde pentru fiecare tip de ore : 30 de lei pentru materii științifice sau literare, 12,50 lei pentru pictură, 5 lei pentru muzică corală, 6,25 lei pentru muzică instrumentală, 5 lei pentru scrimă, dans [29].

Cîteva luni mai tîrziu — o nouă lovitură. Studentul Corneliu Drăgănescu, din anul III, trimite o petiție la Minister (ceea ce Regulamentul școlii interzicea), plîngîndu-se că „în dimineața zilei de 14 noiembrie 1894, dl. Odobescu [...] chemîndu-mă la d-sa pentru a mă explica în privința unor nemulțumiri a tuturor elevilor în privința îmbrăcămintei și profitînd de momentul în care ieșeam pe ușă, mi-a tras două palme, lucru nedem pentru un om și viitor profesor" [30]. Odobescu relatează și el Ministerului despre „însubordinațiunea și aroganța lui C. Drăgănescu (G. Călinescu presupune că acest „studinte" i-a servit de model lui Caragiale în schița *Tempora),* cerînd eliminarea lui. Dar evenimentele se precipită. După cîteva zile, Odobescu, scîrbit de ceea ce reprezenta o adevărată cabală împotriva sa, își înaintează demisia :

Domnule ministru,

Obosit și amărît peste măsură de purtarea necuviincioasă a unei părți din elevii Școalei normale superioare din București din diviziunea științelor, care ieri mi-au declarat că ei depind și trebuie să asculte numai de profesorii lor de la Facultate, și de aceea își arată în tot chipul numai nemulțumiri pentru orice dispoziținne

[27] Al. Odobescu, *Pagini regăsite,* ed. cit., p. 404.
[28] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucțiunii, Dosar 313/1894, p. 147.
[29] *Ibidem,* Dosar 191/1894, p. 25.
[30] *Ibidem,* Dosar 313/1894, p. 365.

luată de mine în şcoala ce mi s-a încredinţat, vin să vă rog a mă descărca de sarcinele de director al acestei şcoale, deoarece e acum învederat pentru mine că spiritul de revoltă şi de nedisciplină e propagat printre interni şi sprijinit, precum rezultă chiar din spusele lor, de unii profesori universitari, cu care demnitatea mea de director al Şcoalei normale superioare nu-mi permite să mă pun a lupta, luînd drept contingent pe înşişi elevii daţi sub îngrijirea mea.

Primiţi, vă rog, d-le ministru, încredinţarea prea înaltei mele consideraţiuni.

Al. Odobescu [31]

G. Călinescu afirmă că „demisia [...] de fapt nu fu primită şi continuă a rămîne director" [32]. Dar pe această cerere este scrisă rezoluţia lui Tache Ionescu, rezoluţie datată 22 noiembrie 1894, prin care ministrul aproba cu regret demisia lui Al. Odobescu şi însărcina pe C. Istrati, inspector general în Minister, cu girarea afacerilor direcţiei şi cu cercetarea detaliilor incidentului [33].

La 25 XI 1894, în urma întrunirii consiliului profesoral, se încheie un proces-verbal cuprinzînd următoarele hotărîri :

„1) A se supune D-lui Odobescu regretele noastre pentru că a fost silit să demisioneze, părăsind o operă la care a lucrat cu atîta rîvnă, pricepere şi interes.

2) Elevii anului IV să fie excluşi din şcoală pentru totdeauna, cei din anul II şi III să fie excluşi pînă la 1 februarie 1895, iar elevii din anul I să fie admonestaţi" [34].

În arhiva Liceului „I. L. Caragiale" s-a păstrat ciorna acestui proces-verbal, ciornă plină de ştersături şi reveniri. Directorul girant C. Istrati înaintează la 26 XI 1894 acest proces-verbal la Minister, însoţindu-l de precizarea că a făcut şi anchetă, ascultînd atît informaţiile „ce dl. Odobescu a binevoit a-mi da", cît şi declaraţiile elevilor. La 1 XII 1894, ministrul aprobă hotărîrile consiliului profesoral, cu unele uşoare modificări în ceea ce priveşte sancţionarea elevilor. În 1895, director al şcolii e numit unul dintre profesori : Epaminonda Francudi.

În decembrie 1894, pe statul de salarii al Ş.N.S. figurează un nou profesor : Cramaussel, venit de la Paris, în urma intervenţiei lui Odobescu pe lîngă Perrot de a-i trimite un absolvent al şcolii pentru a fi subdirector, profesor de franceză şi repetitor de elină [35].

Este ultimul act al directoratului său, încheiat în noiembrie 1894. Un an mai tîrziu, luna noiembrie avea să fie şi ultima a vieţii sale.

---

[31] *Ibidem*, p. 370.
[32] G. Călinescu, *Studii şi comunicări*, p. 97.
[33] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucţiunii, Dosar 313/1894, p. 371.
[34] Arhiva Liceului „I. L. Caragiale", vol. 1892, *Corespondenţă*, p. 36.
[35] Arhivele Statului, Fond Ministerul Instrucţiunii, Dosar 313/1894, p. 363.

Petru Caraman – *in memoriam*

ARITON VRACIU

Joi, 10 ianuarie 1980, la ora 1,40 (noaptea), s-a stins din viaţă Petru Caraman, reputat folclorist, etnolog şi slavist, fost profesor la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi, erudit cunoscut nu numai la noi în ţară, ci şi, de multă vreme, peste hotare. Prin dispariţia lui P. Caraman, Iaşul universitar rămîne fără unul dintre marii lui cărturari, spirit enciclopedist, cu întinse şi variate cunoştinţe teoretice şi metodologice, personalitate cu distinsă formaţie intelectuală, poliglot încercat, redutabil, dar şi nespus de agreabil partener în dispute ştiinţifice, orator desăvîrşit, care te captiva nu numai prin logica argumentelor, ci şi prin farmecul expunerii, prin acel limbaj colorat, de factură deopotrivă populară şi livrescă, cu împerecheri neaşteptate de cuvinte şi sintagme [1].

S-a născut la 18 decembrie 1898, în comuna Vîrlezi, judeţul Galaţi. În anul 1909, a absolvit 5 clase primare, iar în 1917 — Liceul internat „C. Negruzzi" din Iaşi. În anul următor, s-a înscris la Facultatea de Litere şi Filozofie a Universităţii ieşene, iar în 1921 îşi ia licenţa în filologie modernă, specialitatea Limba şi literatura română, cu calificativul „magna cum laude". Între profesorii pe care i-a avut şi care, de bună seamă, l-au înrîurit, trebuie pomeniţi A. Philippide, G. Ibrăileanu, Ilie Bărbulescu, I. M. Marinescu şi C. Papacostea. În anul 1922, P. Caraman a absolvit şi Seminarul Pedadogic Universitar din Iaşi, iar în 1923 şi-a trecut examenul de capacitate în două specialităţi, ambele principale : Limba şi literatura română şi Limba şi literatura latină. În anii 1922—1923, a satisfăcut stagiul militar, eliberîndu-se cu gradul de sublocotenent în rezervă.

În anul 1923, P. Caraman a fost numit profesor de limba română la Liceul nr. 2 (german) din Cernăuţi. Este, apoi, trimis ca bursier la Uni-

[1] Unele date în legătură cu viaţa şi activitatea lui P. Caraman pot fi găsite în lucrările următoare : Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 505 — 509 ; G. Ivănescu, *A 80-a aniversare a profesorului Petru Caraman*, în *Anuar de lingvistică şi istorie literară*, Iaşi, XXVI, 1977 — 1978, p. 269 — 274 ; Iordan Datcu, *Petru Caraman*, în *Revista de etnografie şi folclor*, 23, 1978, 2, p. 241 — 246 ; I. Datcu, S. C. Stroescu, *Dicţionarul folcloriştilor. Folclorul literar românesc*, Bucureşti, 1979, p. 118 — 120 ; R. Vulcănescu, *Dicţionar de etnologie*, I. *Terminologie* ; II. *Personalităţi*, Bucureşti, 1979, p. 314 ; I. Datcu, *Un mare etnolog*, în *România literară*, XIII, 1980, 3, p. 19 ; I. D. Lăudat, *Amintirea unui savant : Petru Caraman*, în *Cronica*, XV, 1980, nr. 12 (738), p. 8.

versitățile din Polonia : Varșovia (1925), Lvov (1926) și Cracovia (1926—1929), unde a studiat folclorul și etnografia. În anul 1928 și-a trecut doctoratul la Universitatea din Cracovia, în slavistică și filozofie (specialitatea principală : etnografia), cu teza *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów. Studjum porównawcze (Datina colindatului la slavi și români. Studiu comparativ)*, tipărită, în 1933, la Cracovia.

După terminarea studiilor în Polonia, pleacă la Viena și Praga, unde lucrează în bibliotecile universitare, adunînd material în probleme de slavistică. La sfîrșitul anului 1928, a revenit în țară și și-a reluat postul de profesor la Liceul din Cernăuți, pentru ca în anul următor să se transfere ca profesor de limba română la Seminarul Central din București, unde a funcționat pînă în 1934. În anii 1929—1931 și-a luat concediu de studii și a plecat la Zagreb, Belgrad, Ljubljana și Sofia, unde a frecventat bibliotecile și a stabilit contacte cu lumea științifică. În vederea documentării, s-a deplasat și în Grecia (la Atena). În anul 1934, pe cînd funcționa ca profesor la Seminarul Central din Capitală, a fost detașat ca director al Institutului român din Sofia. Se reîntoarce în țară în 1937, în învățămîntul secundar, iar în 1938 este chemat să suplinească, la Universitatea din Iași, Catedra de limbi și literaturi slave, devenită vacantă prin pensionarea profesorului I. Bărbulescu. Între anii 1941 și 1947 P. Caraman funcționează ca profesor titular la aceeași catedră, unde a desfășurat o bogată activitate didactică și de cercetare, aceasta din urmă continuînd pînă în ziua cînd a trebuit să ne părăsească pentru totdeauna.

Ceea ce caracterizează opera științifică a lui P. Caraman este, pe de o parte, amploarea ei, pe de alta, adîncimea și însemnătatea temelor, ideilor și a concluziilor. Contribuțiile lui se impun, evident, și prin valoarea interdisciplinară a preocupărilor și soluțiilor, autorul realizînd de mult ceea ce unii preconizează de-abia în prezent. A fost, cum bine se știe, mai ales folclorist și slavist, excelînd în comparatism, etnolog și etnograf, dar cu remarcabilă pregătire filologico-lingvistică, dotat cu un rar simț artistic și analitic. Dacă cel dintîi se poate vedea nu numai din felul cum a apreciat traducerea românească a poemului *Demonul* al lui Lermontov de G. Lesnea[2], nu numai din cum a tradus și comentat el însuși două schițe ale scriitorului grec Pavel Nirvánas (pseudonimul sub care este cunoscut scriitorul grec Petru Apostolidis, stins din viață în 1938, în vîrstă de 72 de ani), cu proza lui caracterizată prin lirism *(Robie* și *O mică tragedie)*[3], ci și din majoritatea scrierilor sale, cel de-al doilea este vizibil în întreaga lui operă.

[2] Vezi *Un eveniment literar : „Demonul" lui M. Lermontov. Transpunere din rușește de George Lesnea.* Extras din revista *Însemnări ieșene*, anul IV, vol. XI, nr. 7, Iași, 1939, 8 p.

[3] Vezi *Două schițe reprezentative din opera lui Pavel Nirvánas*, Extras din *Însemnări ieșene*, anul V, nr. 5, 1940, 15 p. Cele două schițe sînt precedate de un studiu introductiv asupra scriitorului și de comentarii privitoare la sensul simbolic al celei dintîi, la asemănarea cu o tragedie (în sens dramatic) a celei de-a doua.

Folcloriştii ne pot spune cît de des întîlnesc ei, în mai toate lucrările lui P. Caraman, consideraţii de lingvistică pură (fonetică, morfosintaxă, lexicologie, derivare, onomastică), invocate pentru a-şi susţine ideile, mai ales pe terenul limbii române, al limbilor slave şi sud-est europene [4], aplicînd, pînă la ultimul studiu pe care i l-am citit în manuscris în luna decembrie a anului 1979 (şi în care vorbea de influenţa folclorului românesc asupra celui slav), metode complexe de analiză a faptelor : „cuvinte şi lucruri", metoda structural-formală, metoda comparativă (în genul lui B. P. Hasdeu) etc.

Profesorul Caraman a scris lucrări numeroase, unele dintre ele însumînd multe sute de pagini. Vom reaminti aici, mai întîi, teza de doctorat (*Datina colindatului...*, 639 p.), lucrare fundamentală [5], unde fenomenul pomenit în titlu este cercetat cu mare erudiţie folclorico-lingvistică (în acest din urmă caz, avem în vedere analiza magiei cuvintelor), în zona cuprinsă între „Marea Egee şi Marea Baltică în direcţia sud-nord ; iar în direcţia vest-est, de la Adriatica şi versantul răsăritean al Alpilor pînă spre Urali" *(BIFR*, I, p. 233), la greci, albanezi, români, bulgari, sîrbocroaţi, sloveni, unguri, cehi, moravi, slovaci, polonezi, ucraineni, bieloruşi, ruşi, lituanieni şi letoni. „Punctul central al studiului îl formează popoarele slave şi românii, deşi autorul se ocupă pe larg şi de aspectul neogrecesc al datinei. Datina colindatului, invadată cum e de profunde influenţe religioase, atît în apusul, cît şi în răsăritul Europei, apare astăzi ca un apanaj al popoarelor creştine, deşi la obîrşie n-are nici o legătură cu creştinismul" *(ibidem*, p. 234). „Ca centru de expansiune al datinei ne este arătată Italia, de unde, cu creşterea împărăţiei romane, ea a fost dusă pretutindeni, atît în apus cît şi în răsărit" *(ibidem*, p. 235). Nici românii, nici slavii nu au preluat obiectul colindatului de la greci (care au primit datina de la romani). Românii *„s-au născut ca popor cultivînd această datină*. Elementele romane sau romanizate, care au contribuit la formarea românilor, adusese, firește, cu ei şi obiceiul de a colinda. Nici slavii n-au primit colindatul de la greci. Examinarea atentă a caracterelor fonetice pe care le prezintă la greci şi slavi numele datinei şi întreaga terminologie derivată de la el ne arată că e imposibil să se fi întîmplat aceasta ; *ci slavii, care la început au avut datina în forme romane, datoresc acest împrumut, ca şi alte împrumuturi folclorice vechilor români, pe care i-au întîlnit în Peninsula Balcanică şi, desigur, şi la nord de Dunăre" (ibidem, loc. cit.).*

Pe aceeaşi linie a preocupărilor interdisciplinare se înscrie şi lucrarea despre *descolindat* sau *descolindare (Descolindatul* τὸ ξετραγο-

[4] Vezi, de pildă, partea I a studiului *Une ancienne coutume de mariage*, în *Lud Słowiański*, vol. II, 1931, fasc. 1, p. 27 — 33.

[5] Vezi şi autorecenzia publicată de P. Caraman, la cererea profesorului Iorgu Iordan, în *Buletinul Institutului de filologie română „Alexandru Philippide"* (în continuare : BIFR), I, Iaşi, 1934, p. 233 — 238.

ὑδισμα *dans le sud-est européen)*[6], unde P. Caraman relevă importanța etnografică, psihologică și literar-estetică a datinei la popoarele din sud-estul Europei și unde folosește aceeași riguroasă metodă de investigație. La fel, într-o cercetare mai amplă intitulată *Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la români*[7], în *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Meșterului Manole* (în *BIFR*, I, p. 63—102), într-un studiu consacrat unui vechi obicei de căsătorie *(Une ancienne coutume de mariage. Étude d'ethnographie du Sud-Est européen)*[8], în vasta cercetare dedicată etnografului D. Cantemir și folclorului din Orientul Apropiat *(L'ethnographe Cantemir et le folklore du Proche-Orient)*[9], aceasta numărîndu-se printre ultimele etc.

În *Les bases mystiques de l'anthroponymie*[10] P. Caraman ia în discuție magia cuvintelor și magia numelor proprii, insistînd asupra implicațiilor lingvistice (morfologice, lexicologice și sintactice) ale antroponimelor în aria balcanică și extrabalcanică, în cadrul etnopsihologiei.

Între lucrările folclorice mai noi se cuvine pomenită și exegeza avînd ca titlu : *Funcția nupțială a unei balade populare românești de origine sîrbă,* apărută în *Radovi Simpozijuma o jugoslovensko-rumunskim uzajemnostima u oblasti narodne književnosti* (Pančevo, 28 IX — 1 X 1972), p. 125—155.

Lingviștii care l-au audiat la cel de-al XII-lea Congres Internațional de Lingvistică și Filologie Romanică (București, 1968) își amintesc și astăzi comunicarea dedicată analizei moștenirii romane în antroponimia românească[11].

Pentru spiritul lui critic vom menționa recenzia (de 110 pagini !), *Datinele românești în limba franceză* (București, 1934), scrisă cu prilejul apariției cărții lui M. Vulpescu, *Les coutumes roumaines périodiques. Étude descriptive et comparée* (Paris, 1927), unde, între altele, critică îndeosebi metoda de lucru și relevă, la capătul unei analize extrem de minuțioase, că monografia este „inepuizabilă în erori și falsuri. Ea n-a reușit să prezinte străinătății nici măcar materialul folcloric românesc, cu atît mai puțin interpretarea lui științifică" (p. 108) ; tentativa lui Vulpescu „e complect neizbutită", „datinele românești își așteaptă încă lucrătorul priceput spre a fi transpuse într-o limbă internațională" (p. 110).

---

[6] *Extrait des comptes rendus du IVe Congrès des géographes et des ethnographes slaves,* Sofia, 1936, p. 321 — 327.

[7] Publicată în *Anuarul Arhivei de folclor,* I, București, 1932, p. 52 — 105 ; II, 1933, p. 21 — 88.

[8] În 3 numere din *Lud Słowiański,* Cracovia, 1931 — 1932.

[9] Apărută în *Dacoromania. Jahrbuch für östliche Latinität,* partea I, în vol. 2, 1974, p. 313 — 341, iar partea a II-a, în vol. 3, 1975 — 1976, p. 237 — 270, Freiburg/München.

[10] Tipărit în *Balcania,* VI, 1945, p. 464 — 497.

[11] Vezi *L'héritage romain dans l'anthroponymie roumaine,* în *Actele celui de-al XII-lea Congres Internațional de Lingvistică și Filologie Romanică,* vol. I, București, 1970, p. 1107 — 1113.

Erudiția, noutatea (fie a materialului, fie a interpretărilor sau a amîndurora) și metodele de analiză, fără a mai vorbi de critica, adeseori vehementă, dar întotdeauna întemeiată, a diletantismului, superficialității, incompetenței și pseudoștiinței, pot fi întîlnite în întreaga operă de savant a profesorului Petru Caraman, operă masivă și durabilă, care a ieșit învingătoare în lupta cu timpul și care s-ar cuveni să vadă sau/și să revadă lumina tiparului. Ar fi un omagiu pe care dispărutul îl merită din plin și pe care i-l datorăm.

RECENZII

CORNEL SĂTEANU
Timp și temporalitate în limba română contemporană

București, Editura științifică și enciclopedică, 1980, 254 p.

În ultimele decenii, studiul categoriilor gramaticale cunoaște și la noi intense căutări teoretice determinate, mai ales, de necesitatea unor perfecționări metodologice care să permită sporirea gradului de adecvare a descrierii la sistemul limbii române ; prin aceasta, cercetarea românească se află în fața unui efort de sincronizare cu tendințe recente înregistrate în evoluția lingvisticii contemporane.

Importanța tot mai mare pe care o are teoria pentru descriere este demonstrată și de faptul că majoritatea lucrărilor apărute în această perioadă, consacrate, în mod integral sau parțial, categoriilor gramaticale ale verbului, nu pot eluda discuțiile teoretice, cel puțin în sensul motivării opțiunilor proprii (de exemplu : Gh. Ivănescu, *Curs de sintaxa limbii române*, Iași, 1948 ; I. Iordan, Valeria Guțu-Romalo, Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române*, București, 1967 ; C. Frîncu, *Conjunctivul românesc și raporturile lui cu alte moduri. Privire diacronică*, Teză de doctorat, Universitatea „Al. I. Cuza", Iași, 1971 ; Gh. Trandafir, *Categoriile gramaticale ale verbului în româna contemporană*, Craiova, 1973 etc.).

Acestui deziderat actual îi răspunde și lucrarea lui C. Săteanu, *Timp și temporalitate în limba română*. Intenția principală a autorului a fost aceea de a realiza „descrierea sistemului temporal verbal și a celui adverbial" (p. 22) al românei contemporane — sistemul literar și sistemul standard[1] —, precum și „relevarea valorilor și funcțiilor elementelor acestui sistem" (p. 22). C. Săteanu și-a propus, de asemenea, să evidențieze — „prin studiul combinațiilor elementelor celor două sisteme și prin frecvența lor" — „posibilitățile distribuționale ale acestor elemente în unități superioare" (p. 21).

Realizarea acestui obiectiv complex a impus, în prealabil, o clasificare și definire atît a timpurilor verbale, cît și a adverbelor de timp, pe de o parte, prin caracterizarea celor două sisteme, iar, pe de altă parte, prin relevarea capacității lor combinatorii. Pornind de la o viziune structurală asupra limbii, C. Săteanu exploatează, îndeosebi, unele elemente furnizate de metoda distribuțională ; în reprezentarea temporalității, el recurge și la elemente ale concepției psiho-sistematice a lui G. Guillaume combinate, în special în domeniul interacțiunii sistemului verbal cu cel adverbial, cu elemente furnizate de modelele lui W. E. Bull sau A. Klum.

---

[1] În concepția autorului, limba standard este considerată un subsistem al limbii literare, ambele caracterizîndu-se prin trăsăturile „contemporan" și „general" (p. 51 și urm.).

Considerăm, deci, că încercînd să adopte o metodă diversificată atît sub raportul concepției, cît și sub acela al tehnicii, lucrarea lui C. Săteanu ilustrează același efort de sincronizare menționat anterior. Demersul său se înscrie, în acest mod, în tendința generală actuală de integrare a metodelor în vederea creșterii puterii explicative a modelelor astfel concepute, tendință manifestă în unele dintre cele mai importante descrieri recente consacrate timpurilor verbale (P. Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français. Essais de grammaire descriptive*, Paris, 1960 ; R. Martin, *Temps et aspect. Essais sur l'emploi des temps narratifs en moyen français*, Paris, 1971 etc.).

Sub raport metodologic, un aspect deosebit de interesant al cărții pe care o discutăm este orientarea investigației în funcție de relațiile dintre verb și adverb în cadrul sintagmelor verbo-adverbiale ale limbii române. Importanța acestei relații și unele implicații teoretice ale ei au fost semnalate în lingvistica românească (M. Mîinea, *Un tip special de determinare verbală*, în *Limba română*, XVIII (1969), nr. 6, p. 527—536); eficiența acestui criteriu de analiză a fost demonstrată pe baza studierii izolate a unor timpuri verbale sau numai a unora dintre întrebuințările timpurilor verbale (Maria Cvasnîi, *Note despre unele valori ale imperfectului în limba română*, în *Analele Universității București*, XIX (1970), nr. 2, p. 65—70[2] ; C. Călărașu, *Observații asupra valorilor mai mult ca perfectului în limba română în secolele al XVI-lea — al XVIII-lea*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXII (1971), nr. 2, p. 175—183 ; M. Avram, *Adverbul mîine și timpurile verbale din sfera trecutului*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXVI (1975), nr. 2, p. 189—195 ; contribuția lui C. Săteanu constă în cercetarea sistematică — la nivelul tuturor timpurilor verbale din limba română — a relației verb-adverb.

Examinarea combinațiilor posibile ale verbului cu adverbul se face cu ajutorul metodei statistice, aplicată unui corpus limitat de enunțuri extrase din aproximativ 9.500 pagini text din 25 de volume[3].

[2] Articolul nu apare citat în bibliografia lucrării lui C. Săteanu, deși se referă la perioada studiată de autor.

[3] Simpla trecere în revistă a acestor volume relevă varietatea lor, ele cuprinzînd, în special, proză literară (cîte o carte din următorii autori contemporani și moderni : T. Arghezi, M. Caragiale, G. Călinescu, Petru Cireș, Vladimir Colin, V. Eftimiu, G. Galaction, Francisc Munteanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Marin Preda, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, C. Serghi, Z. Stancu, ca și volumul al II-lea din antologia de *Proză umoristică românească*), dar și teatru (A. Baranga, V. Eftimiu), memorii — reportaje (E. Jebeleanu), critică literară (I. D. Bălan, Ș. Cioculescu, precum și volumul colectiv *Omagiu lui M. Sadoveanu*), sociologie-filozofie (D. Gusti). Acest corpus este completat cu o serie de texte nesupuse statisticii : V. Alecsandri (2 volume), E. Barbu (1 volum), I. L. Caragiale (4 volume), I. Creangă, M. Eminescu, P. Ispirescu (2 volume), D. R. Popescu, Titus Popovici, L. Rebreanu *(Ion)*, M. Sadoveanu *(O istorie de demult)*, I. Slavici (2 volume), la care se adaugă două numere din revista *Magazin* și un manual de literatura română pentru cl. a X-a.

Am recurs la această enumerare considerînd-o un mijloc mai direct și mai exact de a ilustra, în lipsa unor criterii explicite ale autorului, selecția operată. O justificare a acestei selecții ar fi fost utilă pentru ca lectorul să înțeleagă de ce s-a ales din opera lui Marin Preda volumul *Niculaie Moromete* (București, Editura tineretului, 1959) sau de ce a fost preferat, de exemplu, altor scriitori P. Cireș (*Sfat în cumpăna nopții*, București, Editura tineretului, 1963).

Complexitatea sarcinilor pe care şi le-a asumat autorul a determinat, într-o anumită măsură, şi structura lucrării. O serie de detalii în legătură cu obiectul cercetării, cu metoda de lucru, precum şi unele informaţii privind studierea temporalităţii adverbelor şi timpurilor verbale sînt cuprinse în *Introducere* (p. 8—29); cercetarea propriu-zisă se desfăşoară în cele trei secţiuni principale ale cărţii.

În secţiunea I, consacrată *Expresiei lingvistice a ideii de timp* (p. 29—76), sînt consemnate, mai întîi, trăsăturile principale ale sistemului timpurilor verbale dispuse în jurul a două axe temporale fundamentale: *axa primară*: „axa temporalităţii prezente" (p. 47), care cuprinde timpurile caracterizate prin raportarea directă la momentul vorbirii (prezent, perfect compus, perfect simplu, viitor I) şi *axa secundară* pentru care este specific faptul că „subiectul vorbitor [...] poate fi transportat atît în trecut, cît şi în viitor, creînd un nou punct de reper, un nou punct de origine" (p. 48); aceasta corespunde, în linii mari, timpurilor de relaţie din gramatica tradiţională, prin includerea imperfectului, a mai mult ca perfectului şi a viitorului anterior. În încheierea acestui preambul teoretic, autorul constată nu numai existenţa celor două axe, ci şi eventuala lor combinare — dar într-o manieră diferită de sistemul lui W. E. Bull sau A. Klum (p. 49) — în cadrul unui „sistem maxim" *(ibidem)*.

Se trece apoi la prezentarea caracteristicilor de bază ale sistemului adverbial, stabilindu-se atît principalele opoziţii temporale (datarea, distanţarea şi promptitudinea), cît şi tipurile de continuitate (limitată, nelimitată) şi de discontinuitate (simplă şi multiplă). Pentru *datare*, termen al opoziţiilor fundamentale, autorul organizează elementele subordonate în funcţie de aceleaşi două axe: *primară* şi *secundară*, după raportarea directă sau mediată la momentul vorbirii. Combinarea celor două axe *(biaxialitatea)* pare să aibă aici un statut aparte faţă de verb (la care nu se specifică timpuri aparte cu funcţionare în ambele axe), deoarece autorul constată că există „adverbe care sînt neutre faţă de orientarea vectorială, putînd fi folosite deopotrivă pentru trecut şi pentru viitor, iar altele care sînt indiferente în raport cu un punct de reper, *referirea lor fiind posibilă atît la axa primară (PP), cît şi la axa secundară* (PA)" (s.n., p. 62).

Secţiunea a II-a tratează *Distribuţia timpurilor verbale în structuri cu adverbe de timp*. În legătură cu fiecare timp verbal plasat pe una dintre axele menţionate, este prezentat un tablou distribuţional, indicînd — din punct de vedere cantitativ — ocurenţele specifice combinaţiilor cu diferitele „grupuri structurale adverbiale"; se comentează apoi raportul de ocurenţe, pentru ca, în cele din urmă, să se fixeze poziţia structurală şi valorile timpului considerat. Subliniem că materialul i-a impus autorului introducerea unei noi axe — pe lîngă axa *primară* şi cea *secundară*, menţionate în capitolul teoretic — denumită axa *condiţionalului şi a conjunctivului*, care cuprinde două timpuri: condiţionalul perfect şi conjunctivul prezent, definite succint ca „obiectul unei axe separate, datorită caracterului lor specific de a include o anumită modalitate ce se imprimă acţiunii" (p. 113).

Secţiunea a III-a ia în discuţie *Distribuţia adverbelor de timp în structură cu timpurile verbale*. Pentru adverbele „datante", autorul organizează prezentarea în funcţie de trei axe — primară, secundară şi biaxială — în cadrul cărora distinge existenţa a trei raporturi constante: simultaneitate, anterioritate

și posterioritate. Sînt înfățișate, în subcapitole speciale, adverbele exprimînd durata (*mereu, într-una, de mult, dintotdeauna* etc.) și adverbele iterative (*seara, dimineața, uneori, arareori, zilnic* etc.).

Lucrarea se încheie cu un capitol de *Concluzii*, urmat de un *Indice de materii* și un *Indice de nume*.

Dat fiind că, în domeniul metodologiei cercetării timpurilor verbale, nu s-a ajuns la rezultate satisfăcătoare, care să explice într-o manieră sistematică multitudinea întrebuințării lor, fapt care le conferă, adesea, statutul de unități polisemantice, este firesc ca orice tentativă nouă în această direcție să suscite nu numai interesul, ci și să provoace discuții și controverse.

Vom reține pentru discuția de față doar unele chestiuni mai generale, legate de caracterul contradictoriu, de gradul de adecvare și de puterea explicativă a modelului propus, acestea fiind condițiile esențiale care conferă eficiență unui sistem descriptiv.

1. Observăm că autorul lucrării *Timp și temporalitate în limba română contemporană* nu a reușit să asigure, în toate situațiile, caracterul noncontradictoriu al definițiilor adoptate. Una dintre opțiunile de bază ale lui C. Săteanu este centrarea descrierii sistemelor temporale ale verbului și ale adverbului în jurul a două axe: axa primară și axa secundară, definite exclusiv pe baza criteriului temporalității (cf. capitolul teoretic, p. 46 și urm.; p. 58 și urm.). În aplicarea practică la sistemul timpurilor limbii române, însă, autorul introduce și o nouă axă numită „a condiționalului și conjunctivului", a cărei caracteristică principală este de natură modală — după cum precizează însuși autorul (p. 113). În felul acesta, realitatea sistemului limbii române impune — ca o evidență de necontestat — interdependența dintre *modalitate* și *temporalitate* ca elemente simultane ale semnificației formelor verbale. Este clar că în ceea ce privește configurația uneia, ea se determină în funcție de cealaltă, ambele urmînd să constituie parametri fundamentali pentru orice clasificare a sistemului verbal.

De altfel, și considerarea — sub influența modelelor lui G. Guillaume, J. Dubois, A. Klum — a condiționalului ca „un timp și nu un mod" (p. 116, cf. și p. 113), opinie, după părerea noastră, insuficient argumentată de autor, ridică aceeași problemă a rolului pe care trebuie să-l aibă cele două trăsături: temporalitatea și modalitatea, în descrierea și clasificarea sistemului verbal românesc.

Aceeași eludare a modalității este manifestă în cazul viitorului anterior. Cele trei exemple de viitor anterior înregistrate (*Și pletele... vor fi filfîit ca o coamă, atunci cînd iuncărul inteligent...*, Jebeleanu, XX, 225; *Peste toate deosebirile de temperament, care vor fi fost atunci neted conturate îi va fi unit o egală pasiune pentru literatură*, Cioculescu, V, 200; *Cîndva, în vremea proștilor și mătușa va fi fost frumoasă*. Sadoveanu, I, 171) pot fi interpretate toate ca prezumtiv (vezi chiar observațiile autorului de la p. 167 și p. 175), formă verbală care lipsește complet din descrierea sistemului propusă de autor. Simpla specificare a „sensului de prezumtiv" (p. 167) nu este în nici un caz suficientă pentru că, după cum se știe, prezumtivul cu structura *voi, vei... + fi + participiu* funcționează în sfera temporalității trecute, iar formația similară de viitor anterior funcționează în sfera acțiunilor prospective. Includerea arbitrară a celor trei atestări în tablourile statistice la viitor anterior dă o imagine eronată asupra relațiilor verbo-adverbiale în zona posteriorității.

2. A doua observație se referă la gradul de adecvare a sistemului propus la realitatea concretă a limbii române. În unele situații, poziția unor timpuri în cadrul reprezentării oferite de C. Săteanu nu este confirmată nici de datele obținute prin excerptarea corpusului ales de autor, nici, pe un plan mai general, de alte enunțuri semnalate anterior în alte lucrări consacrate limbii române contemporane, pe care autorul ar fi trebuit să le ia în discuție și față de care ar fi trebuit să-și definească net poziția. Avem în vedere faptul că autorul plasează pe axa secundară, alături de imperfect și viitor anterior, mai mult ca perfectul. Examinînd ocurențele acestui din urmă timp în sintagmele verbo-adverbiale citate de autor, am găsit multiple situații în care acesta își asociază adverbe din *axa primară* (*azi, ieri, alaltăieri, adineauri, aseară* etc.), ca în enunțurile: *Trebuie să aibă acum acea gîndire necruțătoare față de care își dăduse seama ieri că nu mai poate să-și recapete liniștea*, Preda, N.M., p. 200; *Știuse încă de aseară*, Preda, N. M., p. 25; *Genialul chiriaș murise demult*, Jebeleanu, XX, p. 275 etc., care nu presupun nici o raportare la un alt reper decît prezentul (PP) care este punct de „origine" și se află la baza „sistemului real sau *absolut*" (s.n.) și al „axei temporalității prezente" (p. 49). Asemenea raportări directe la momentul enunțării ale mai mult ca perfectului au mai fost semnalate și autorul ar fi trebuit să le analizeze în funcție de coordonatele propriului său sistem.

Faptul capătă o și mai mare importanță dacă avem în vedere că celelalte două timpuri de pe *axa secundară*, imperfectul și viitorul anterior, au o poziție precară (vezi observațiile de mai sus în legătură cu viitorul anterior; vezi, de asemenea, *Gramatica limbii române*, I, București, 1963, p. 236 — 237, unde imperfectul presupune o dublă raportare, atît la un reper prezent — valori absolute —, cît și la un reper mediat — valori relative). În această situație, însăși justificarea *axei secundare* poate fi pusă sub semnul întrebării.

3. În ceea ce privește puterea explicativă a modelului propus în recenta lucrare a lui C. Săteanu, este necesar să observăm că ea este, uneori, limitată. Aceste limitări ar fi putut fi evitate printr-o diferențiere a criteriilor adoptate, în funcție de tipurile de contexte analizate. De exemplu, autorul consideră că viitorul este incompatibil cu adverbe de tipul *ieri, alaltăieri* etc. (p. 81). În felul acesta, modelul propus nu poate explica enunțuri ca: *Mi-a spus că va veni ieri (alaltăieri) la mine, dar n-a venit nici pînă acum*, enunțuri conforme cu structura limbii române. Concluzia care decurge de aici este că, într-o descriere de ansamblu a sistemului timpurilor românești, raportarea la elementul verbal regent trebuie să constituie un criteriu constant în analiză și clasificare, în cazul formelor verbale ocurente în subordonare.

O lărgire a ariei de investigație ar fi reprezentat-o și considerarea sintagmelor *verb + circumstanțial temporal* care pot exprima, așa cum cere autorul, „datarea exactă, indicînd și intervalul de timp" (p. 55). Se încearcă o extindere a sintagmelor verbo-adverbiale avute în vedere prin includerea unor structuri ca: *acum două zile, cinci minute mai tîrziu, înainte de 23 August* etc., argumentul principal vizînd faptul că ele „conțin un adverb" (p. 55). Ne întrebăm însă ce diferență există ca funcție de datare între *cu o seară înainte* (admisă de C. Săteanu) și *seara trecută* (neluată în discuție de autor)?

În pofida rezervelor formulate mai sus, lucrarea lui C. Săteanu reprezintă sub aspect teoretico-metodologic o experiență interesantă, în primul rînd,

prin familiarizarea cititorului român cu unele concepte și teorii moderne. Deosebit de important ni se pare faptul că atunci cînd procedează la o analiză a sintagmelor verbo-adverbiale autorul pune în circulație un material inedit. Afirmația autorului referitoare la obiectul de studiu al cercetării sale reprezintă o restrîngere nejustificată a discuției exclusiv la noțiunile de sistem al limbii literare și la sistem al limbii standard, vezi mai sus nota 1. Această limită este depășită, în fapt, de autor, întrucît corpusul excerptat cuprinde lucrări reprezentative și pentru limba vorbită (comediile lui A. Baranga, cele mai multe dintre bucățile cuprinse în volumul de *Proză umoristică românească*, sau limba lui M. Preda) și pentru proza narativă. (Acest ultim aspect ar fi impus considerarea relației narator (personaj) — cititor, în funcție de care acțiunea exprimată prin diferite timpuri verbale are diferite repere pe axa temporală ; așa, de exemplu, examinînd situația adverbului *acum*, se poate susține că, în cazul enunțurilor cu prezentul, acesta marchează actualitatea imediată, „simultaneitatea cu actul vorbirii", p. 127 ; dar, în ceea ce privește timpurile trecute, majoritatea exemplelor provin din literatura beletristică și nu reprezintă o „reactualizare a momentului vorbirii", ci un mijloc de individualizare a unui moment narativ dintr-o serie, ca în exemplul : *Acum se produse un accident care schimbă ordinea existenței*, Călinescu, B, p. 105.)

În concluzie, lucrarea lui C. Săteanu se remarcă, după părerea noastră, printr-un considerabil volum de muncă, prin reflecțiile pe care le suscită, precum și prin multiplele date statistice obținute care vor constitui puncte de reper obligatorii pentru cercetările viitoare în acest domeniu.

CRISTINA CĂLĂRAȘU

Epopei naționale

Ediție îngrijită, prefață și note de TEODOR VÂRGOLICI

București, Editura Minerva (seria „Restitutio"), 1979, XLVIII + 925 p.

Există opere, aparținînd uneori chiar marilor scriitori, care publicate separat nu-și dezvăluie în mod deplin rostul pe care l-au avut în evoluția literaturii. Abia atunci cînd toate — sau cele mai reprezentative — sînt strînse laolaltă într-un corpus, fiecare dintre ele e mai bine pusă în valoare, dezvăluind mai limpede atît propriile-i însușiri distinctive, cît și contribuția la dezvoltarea și diversificarea formei literare pe care o reprezintă ; totodată, semnificațiile genului în ansamblu ies îmbogățite. Aceasta e situația scrierilor pe care Teodor Vârgolici le reunește sub titlul *Epopei naționale*. Inițiativa editorului se cuvine a fi salutată, pentru importanța ei în sine și în același timp pentru valoarea de exemplu ce trebuie urmat. Fiindcă necesitatea imperioasă a editării marilor scriitori nu trebuie să abată atenția de la recuperarea valorilor mai modeste, fără de care o evoluție organică a literaturii române e greu de reprezentat. În lipsa acestora, capodoperele ne pot apărea, în mod eronat, ca niște insule sau, cum scria odată Ibrăileanu referitor la Eminescu, ca niște meteoriți veniți din alte lumi. O justă și generoasă acțiune de valorificare a moștenirii literare e posibilă numai dacă se sprijină pe principiul că nici un text de oarecare importanță în evoluția literaturii nu trebuie să rămînă needitat.

Valoarea și funcționalitatea particulară a unei ediții ca aceea prezentă stă, totodată, în capacitatea de cuprindere a unor titluri care altfel și-ar fi justificat cu greutate locul într-o ediție critică. Căci, cu excepția fragmentelor de epopei scrise de trei mari autori (C. Ne-

gruzzi, *Aprodul Purice*; I. Heliade Rădulescu, *Mihaiada*; D. Bolintineanu, *Traianida*), celelalte texte aparţin unor scriitori mărunţi (V. Bumbac, *Descălecarea lui Dragoş în Moldova*; Aron Densuşianu, *Negriada*; I. I. Bumbac, *Florinta*; Ioan N. Şoimescu, *Daciada*; G. Baronzi, *Daciada*; Ioan Pop-Florentin, *Ştefaniada*), a căror editare ar fi greu de motivat fie şi într-o colecţie cum este „Restitutio", consacrată scriitorilor de rang secund. Apărînd împreună, aceste opere se susţin prin ideea de anvergură care le uneşte, iar aceasta, la rîndu-i, le convoacă spre ilustrare. Astfel, prezenta culegere vine să clarifice şi să motiveze faptic un lucru ştiut, dar insuficient subliniat şi pus în valoare pînă acum: întreaga literatură română a secolului al XIX-lea este străbătută de dezideratul epopeii naţionale.

O cauză a acestei perene aspiraţii este, desigur, cum remarcă prefaţatorul, longevitatea modelului clasic, care a evoluat în paralel ori s-a intersectat cu cel romantic şi cu cel realist. O altă cauză — care de data aceasta se revendică de la doctrina romantică, ideologia paşoptistă continuînd programul Şcolii ardelene — e descoperirea istoriei naţionale, tot acum propusă ca model pentru contemporani şi utilizată întru demonstrarea „originii şi vechimii poporului român pe aceste meleaguri, a evocării necontenitelor lupte şi jertfe pentru apărarea gliei strămoşeşti, pentru libertatea patriei, pentru păstrarea unităţii şi a neatîrnării neamului nostru [...]" (*Prefaţă*, p. VII). Dar nu numai atît. Neîncetata căutare a epopeii ilustrează în mod exemplar nevoia, pe care conştiinţa literară a secolului o simţea imperios, de a da literaturii române o bază clasică, adică acele opere-etalon, care să fie pietre de temelie pentru toată evoluţia viitoare a acestei literaturi şi, totodată, o *summă* istorică şi etno-estetică a spiritualităţii româneşti.

Epopei naţionale — e de prisos a o mai spune — nu epuizează tematic încercările de epopee ale secolului trecut, ci le selectează numai pe acelea dezvoltate în jurul istoriei naţionale (medievale sau străvechi). Dar nici astfel restrînsă culegerea nu istoveşte întreaga problematică a epopeii naţionale. Căci, aşa cum remarcă şi Teodor Vârgolici, intenţia unei asemenea sinteze epice a preocupat şi pe alţi scriitori, indiferent dacă ea s-a materializat în specia ca atare sau a rămas în stadiul unor proiecte fragmentar şi cu alte mijloace realizate. În al treilea deceniu al veacului, Gh. Asachi, conform propriei mărturisiri, compusese o *Ştefaniadă*, care, dimpreună cu alte scrieri ale sale, ar fi dispărut în urma unui incendiu. Teatrul lui Eminescu atestă „ideea statornică a *epopeii naţionale*, concepută [...] în cadre dramaturgico-epice, dar cu materie lirică, de predilecţie din domeniul inspiraţiei istorice"[1]. Iar, cum îndeobşte se ştie, Coşbuc îşi făurise un grandios program de epopee, realizat însă fragmentar, printr-o seamă de poeme cu statut autonom (*Nunta Zamfirei*, *Moartea lui Fulger* etc.).

Despre toate scrierile cuprinse în culegere se poate spune că sînt epopei ale întemeierii, fie că în ele e vorba de războaiele daco-romane şi de crearea poporului român (*Traianida*, *Daciada* lui Baronzi), de întemeierea Ţărilor Române (*Descălecarea lui Dragoş în Moldova*, *Negriada*) sau de epoca voievodală a apărării eroice şi a unităţii naţionale (*Aprodul Purice*, *Ştefaniada*,

[1] George Munteanu, *Eminescu — omul de teatru şi dramaturgul* [Studiu introductiv la vol.] M. Eminescu, *Opere IV. Teatru*. Ediţie critică, note şi variante de Aurelia Rusu, Bucureşti, Editura Minerva (col. „Scriitori români"), 1978, p. XXXVII.

Mihaiada, Florinta, Daciada lui Ioan N. Şoimescu). Statistic, cea dintîi preferinţă îi este acordată epocii lui Mihai Viteazul, aceasta simbolizînd plenar atît idealul libertăţii naţionale, cît şi pe cel al unităţii tuturor românilor.

Majoritatea acestor scrieri au rămas în revistele vremii sau la prima lor apariţie editorială şi nu au beneficiat decît rareori de atenţia istoricilor literari. Mai cercetate şi mai cunoscute au rămas încercările datorate lui Negruzzi, Heliade şi Bolintineanu, însă nu atît prin valoarea lor în sine, cît prin apartenenţa la o operă însemnată în ansamblul ei. De altfel, analiza şi evaluarea acestora nu poate face abstracţie de restul operei. Astfel, *Aprodul Purice* trădează aplicaţia pentru notarea amănuntului şi a culorii locale, într-un ton de o anume terestritate, pe care formula artei lui Costache Negruzzi, scriitor cu puternice înclinaţii realiste, o presupune; în „fragmentul epic" *Mihaiada* ne întîmpină beţia ideologică şi capacitatea lui Heliade de a se mişca în planuri vaste, precum şi vocaţia lui mesianică, învăluit sau neted exprimată; în *Traianida* se reflectă scrupulul muzicalităţii, dar şi dulcegăria stilistică — incongruentă cu eposul grav — din celelalte opere ale lui Bolintineanu.

Autoritatea acestor scriitori a condus la imitarea lor. În *Daciada* lui Baronzi (1890), G. Călinescu descoperea „versul săltăreţ al lui Bolintineanu"[2], în epopeea omonimă a lui Şoimescu poate fi observată cu uşurinţă digresiunea nebulos metafizică şi mistica mesianică, şi mai ales limbajul artificial, italienizant, de aceeaşi înrîurire, dar cu atît mai supărător, la momentul apariţiei epopeii (1885). Mai originale în aceste privinţe sînt încercările celorlalţi „minori" cuprinşi în volum. La V. Bumbac, N. Iorga preţuia, pe lîngă exacta intuiţie istorică şi justa interpretare a folclorului, limba curată şi versul curgător, însuşiri proprii, într-o măsură, şi fragmentului epic datorat altui bucovinean, I. I. Bumbac.

Cea mai amplă şi completă dintre epopeile prezente în culegerea realizată de Teodor Vârgolici este *Negriada*, de Aron Densuşianu — atît de hulitul profesor ieşean, a cărui atitudine în epocă a acoperit şi ceea ce era bun în activitatea şi scrisul său. Fără a fi o capodoperă, epopeea lui este o „onestă desfăşurare epică", cu bune pagini de descripţii pitoreşti şi bucolice[3]. Remarcabilă este, de asemenea, capacitatea de invenţie onomastică, inepuizabilă. Iar în momentele în care versul scapă de monotonia obişnuită, înregistrăm secvenţe meşteşugit construite, precum această tiradă înflăcărată, pe tema iubirii de ţară şi a eroismului în lupta contra invadatorilor:

„Români, firtaţi de arme, ostaşi de viţă veche,
S-apropie minutul ce-atît l-am aşteptat.
Această noapte-n viaţă va fi fără pereche,
Sau noi sfărîmăm duşmanul, sau el ne-a sfărîmat. [...]
D-această ţară-n lume viaţa ni-i legată,
Legaţi cu trup şi suflet de mii şi mii de ori!
Ea toată-i frămîntată cu-a moşilor noşti sînge,
Chiar noi o frămîntarăm cu viu sîngele nost.
De nou azi România se naşte sau se stinge,
De-acum vor zice: iată-i! Sau vor şopti: au fost!"

[2] *Studii şi cercetări de istorie literară*, cu o prefaţă şi note de Al. Piru, Bucureşti, Editura tineretului, 1966, p. 114.

[3] Georgeta Antonescu, *Aron Densuşianu*, Cluj, Editura Dacia, 1974, p. 182.

Se mai poate reține compoziția amplă, desfășurată pe multiple planuri, îmbinînd evocarea bazată pe date istorice cu elementele unei bogate mitologii naționale (apar ființe miraculoase, ca Baba Dochia, Cosînzeana, Gerilă, Vîntoasele, Somnul ș.a.). De fapt, cu unele excepții, procedeul acesta caracterizează, în doze varii, și celelalte epopei, fără însă a căpăta anvergura din *Negriada*.

Originală, dar confuză, este *Ștefaniada* lui Ioan Pop-Florentin (1925), insolită prin factura ei dramaturgică, cu personaje și replici în care se topesc evenimente și caractere. Ca și în nuvelele sale istorice *(Decebal, Tuhutum)* sau în romanul *Horia*, autorul creează un stil sacadat și eliptic, aspru și de o remarcabilă concretețe. Întîlnim scene de luptă dinamice și contorsionate, cu opriri și sincope neașteptate:

„Zbor nouri de săgeți, vîjîind prin cei codri,
Nebun danț de piepturi ; pe ai lor și pe ai noștri.
Din sabie, suliță, topor, buzdugan,
Ca o grindină grea, în surzitorul ei ropot,
Lumi clatină, auziți al copitelor tropot ? [...]
A săbiilor raze sting raza din ochi.
Se umplu prăpăstii ; cresc munți peste gropi !

Din amurg, peste noapte, făliei de lună,
Pămîntul îi arde astă jertfă nebună."

Cu puține excepții, epopeile la care ne-am referit cultivă o prozodie clasică, cu versuri ample și egale. Prelungite pe tot parcursul secolului al XIX-lea și chiar dincolo de el, aceste compuneri reflectă persistența „eonului" clasic într-o literatură despre care spunem adeseori cu ușurință că „arde etapele".

NICOLAE MECU

LIVIU LEONTE

Constantin Negruzzi

București, Editura Minerva (col. Universitas), 1980, 253 p.

Cunoscut mai ales în calitate de cronicar literar, Liviu Leonte a ținut oarecum ascunse calitățile sale de istoric, făcute publice în mod convingător abia acum cîțiva ani, cînd apărea primul volum al *Operelor* lui Constantin Negruzzi, care a fost de altfel și încununat cu premiul pentru cea mai bună ediție critică al revistei *Manuscriptum*. Descopeream atunci (1975) un bun editor de texte și un competent comentator al unuia dintre ctitorii prozei românești moderne.

Liviu Leonte a răsfoit îndelung scrierile atît de diverse și de inegale ale lui C. Negruzzi și a zăbovit prin arhive, încercînd să lumineze fie și detalii, ce rămîneau neștiute unor vechi și reputați cercetători, ca E. Lovinescu, G. Călinescu, Al. Piru. Firește, n-a putut ocoli judecățile lor de valoare fundamentale, pe care le citează totdeauna cu spirit prob, dar a lărgit sfera de investigație, a îmbogățit sau a corectat informația, a dus mai departe studiul influențelor și paralelismelor, a pus ici și colo cîte un accent analitic nou, chiar dacă interpretarea lui nu este una spectaculoasă și modernă, adică structuralistă sau semiotică. Se întîmplă ca uneori asemenea tentative, din dorința de originalitate cu orice preț, să inventeze atîtea „subtexte" ale operei, încît scrieri cu totul modeste, dacă nu cumva lipsite de valoare, să fie așezate alături, sau chiar să substituie capodoperele. Liviu Leonte se mulțumește să scrie o monografie „tradițională", care nu răstoarnă ierarhii stabilite, și de altminteri greu de răsturnat, dar care ne dă o *perspectivă istorică*. Departe de

mine gîndul de a nega calitatea și eficiența analizei de text, a „simbolurilor", a „nivelelor" etc. Ceea ce mă nemulțumește este ignorarea, ca să zic așa, a *contextului*, de care nu se poate dispensa de exemplu o monografie, și în anumite cazuri, interpretările gratuit-abuzive, ducînd la concluzii estetice false. Formula „tradițională" nu e lipsită, firește, nici ea de neajunsuri, dar e mult mai bine fixată (prin capodopere ale genului) și, oricum, deschisă altor metode, avînd capacitatea să le subsumeze și să le asimileze.

Deci, fără mari ambiții, Liviu Leonte își construiește cartea în spiritul cel mai pozitiv, unii ar zice „cuminte", înțelegînd să pornească de la ceea ce s-a realizat și, astfel, să ducă cercetarea, pe cît e posibil, mai departe. Sînt scoase la iveală noi documente, mai ales din arhivele ieșene, care întregesc portretul omului, spirit practic, interesat mereu de „afaceri", dar, în același timp, întreținînd în tinerețe o corespondență pasională și bătîndu-se în duel. O recitire atentă a operei, ca și a hîrtiilor din arhive, învederează că Negruzzi n-a fost chiar un adversar al revoluției din 1848 — într-un loc face elogiul Anei Ipătescu și salută obiectivele mișcării din Țara Românească — și că s-a situat printre partizanii sinceri ai Unirii. Cu rezerve în plan politic (mai ales în privința revoluției din Moldova), C. Negruzzi este perfect solidar cu programul cultural al generației sale. Atît în preocuparea lui de folclor, cît mai ales în discuțiile ce au loc despre limba literară (a se vedea dialogul său epistolar cu I. Heliade Rădulescu), autorul nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* ocupă un loc marcant, care îl situează, cum constată pe bună dreptate Liviu Leonte, în descendența Școlii ardelene, ca susținător al romanității și continuității noastre.

Monografistul se oprește într-un alt capitol asupra traducerilor și adaptărilor lui C. Negruzzi, efectuate într-o epocă de pionierat, cînd încă nu erau cristalizate conceptele de „autor" și „originalitate". Un exemplu în plus, al lui V. Alecsandri, ne apare peremptoriu. Ceea ce aduce nou Liviu Leonte nu sînt izvoarele, în genere cunoscute, ci o ierarhizare valorică a traducerilor, considerînd ca cea mai importantă pe aceea a baladelor lui V. Hugo. Aici se întreprinde o analiză comparativă a structurii metrice, în scopul de a se demonstra performanțele tehnice ale traducătorului. Acesta încerca să fie și poet, ca în *Aprodul Purice*, operă confruntată cu *Iliada* și *Eneida*, într-o căutare, după părerea mea, puțin cam exagerată de surse. Desigur, valoarea operei lui C. Negruzzi se află, e știut, în proza lui, unde a dat o capodoperă a nuvelei istorice, ca *Alexandru Lăpușneanul*. Liviu Leonte întreprinde și de astă dată o examinare meticuloasă de izvoare, prezentînd apoi în mod instructiv operele dramatice care și-au găsit motivul de inspirație în celebra nuvelă. Deși punînd mereu să lucreze spiritul asociativ și comparatist, analiza, corectă, echilibrată, nu înscrie un punct culminant. Preexistența unor modele critice exemplare, ca G. Călinescu, pare a fi constituit un factor de inhibiție.

Mai degajat se simte Liviu Leonte cînd ajunge să discute memorialistica din *Scrisori*, cărora le acordă o atenție sporită față de exegeza anterioară. Autorul observă filonul clasic, înrudirea cu *Scrisorile* lui I. Ghica, fără a epuiza totuși subiectul. Pe de o parte, era de văzut mai de aproape care a fost funcția scrisorii, ca formă literară cultivată în secolul de aur francez, și foarte frecventă la prozatorii noștri din secolul al XIX-lea; pe de alta, raportul dintre scrisoarea fictivă și cea autentică, pentru că o serie de opere, ca să nu spun

capodopere literare ale epocii, împrumută modul epistolar. A-i cita pe Alecsandri, Ghica, Bolintineanu, I. Codru-Drăguşanu, Odobescu înseamnă a pronunţa doar cîteva nume dintr-o bogată serie.

Chiar dacă nu întreprinde acest excurs, Liviu Leonte afirmă o idee ce trebuie subliniată: „Cel mai autentic Negruzzi este cuprins în *Scrisori...*", propoziţie care ne invită să privim opera şi dintr-un alt unghi decît al nuvelei *Alexandru Lăpuşneanul*. Fireşte că aceea rămîne cap de serie, dar şi oarecum singulară. Negruzzi al epocii lui, reacţionînd nemijlocit şi adesea spontan faţă de realitate, e de căutat în aceste scrieri „fără gen", de „frontieră", zonă pe unde criticii au călcat mai rar. Redescoperirea memorialistului nu umbreşte, ci ridică valoarea creatorului nuvelei istorice. E una dintre sugestiile preţioase ale foarte bine documentatei monografii a lui Liviu Leonte.

AL. SĂNDULESCU

Discursuri de recepţie la Academia Română

Ediţie îngrijită de OCTAV PĂUN şi ANTOANETA TĂNĂSESCU
Prefaţă de OCTAV PĂUN
Documentar de ANTOANETA TĂNĂSESCU
Bucureşti, Editura Albatros, 1980, XXXI + 397 p.

Iniţiativa celor doi îngrijitori de ediţie şi a editurii de a realiza un volum care să înmănuncheze discursuri de recepţie la Academia Română este meritorie, dacă avem în vedere faptul că o istorie completă a celui mai înalt for al ştiinţei şi culturii româneşti — Societatea Literară Română (1866), Societatea Academia Română (1867), Academia Română (1879) — n-a văzut încă lumina tiparului.

Dintr-o serie întreagă de probleme legate de istoria Academiei Române, autorii s-au oprit asupra discursurilor de recepţie, plecînd de la ideea că „...în cultura română, ca şi în celelalte culturi ale lumii, discursul de recepţie a fost conceput de marii cărturari ca o angajantă mărturie de conştiinţă, imagine a propriului ideal, răspuns, apoi, uneori direct, alteori ascuns de aburul elocinţei, la marile controverse şi la problemele fundamentale ale spiritualităţii naţionale" (*Notă asupra ediţiei*, p. XXIX). Cu alte cuvinte, discursurile de recepţie — reunite într-un volum — reprezintă etape ale drumului pe care ştiinţa şi cultura românească l-a parcurs din a doua jumătate a secolului trecut pînă în prezent.

Octav Păun, autorul *Prefeţei*, arată că discursurile de recepţie, făcînd „parte integrantă din istoria culturii şi civilizaţiei naţionale", oferă cititorului de astăzi „imaginea grandioasă a vocilor trecutului şi ale prezentului" (p. X). Primul discurs de recepţie care deschide antologia a fost rostit în 1869 de Al. Papiu-Ilarian la Societatea Academia Română. Acest discurs elogiază viaţa, operele şi ideile lui Gh. Şincai, inaugurînd „un nou tip de stil retoric prin care, în arta elocinţei, se înregistrează un remarcabil progres, de la logosurile lui Varlaam, Dosoftei şi Antim Ivireanul, trecînd prin arta iluminiştilor transilvăneni şi apoi a mesianicilor pozitivi de la 1848, cînd au strălucit un M. Kogălniceanu, N. Bălcescu şi I. Heliade Rădulescu" (p. X). Octav Păun stabileşte două tipuri esenţiale de discursuri, primul reliefînd tendinţa spre portret, pe care noul venit sub cupola Academiei îl face înaintaşului, al doilea, fără a se renunţa total la elogiul predecesorului, dezvoltă probleme fundamentale ale disciplinei pe care o reprezintă. Cel de-al doilea tip de discurs este specific

atît științelor exacte — N. Teclu, *Relațiunile între chimia organică și anorganică*; Gr. Antipa, *Cercetări hidrologice în România și importanța lor științifică și economică* —, cît și științelor filologice — I. Bianu, *Despre introducerea limbii românești în biserica românilor* — Sextil Pușcariu, *Locul limbii române între limbile romanice* ș.a.

În *Addenda* volumului, Antoaneta Tănăsescu prezintă un scurt documentar referitor la istoria vieții academice din România pe baza parcurgerii celor trei serii din *Analele Academiei*: procese-verbale, dezbateri și memorii, precum și un inventar privind discursurile de recepție tipărite în publicațiile Academiei. Din cele 97 de discursuri de recepție, autorii ediției au selectat 24 din seria veche a *Analelor* (1869—1946) și 13 din seria nouă (1974—1975), în total 37 din cele 97 menționate în *Addendă*. Sînt reproduse discursuri rostite în secția *literară*, *istorică* și *științifică*. „Actuala ediție, *precizează autorii*, nu face decît să atragă atenția asupra domeniului de care se ocupă și, alături de cititori, noi cei dintîi visăm la o viitoare ediție integrală pe care discursurile de recepție o merită cu prisosință" (p. XXX). Nu credem însă că o ediție integrală, care să cuprindă toate discursurile de recepție la Academia Română (cele 97 in extenso) s-ar putea realiza într-un viitor apropiat și nu știm dacă cele din domeniul științelor exacte — matematică, fizică, chimie — sînt accesibile unui public mai larg. S-ar putea adopta principiul reeditării lor în trei volume corespunzînd secțiilor tradiționale ale Academiei Române: *literară*, *istorică* și *științifică*.

În cele ce urmează vom sublinia meritele ediției de față și vom face unele observații de amănunt. Profesorii de limba română, studenții și elevii pot citi, în ediția de față, fragmente din discursurile rostite de P. Poenaru despre Gheorghe Lazăr și școala română, A. D. Xenopol despre Mihail Kogălniceanu, Duiliu Zamfirescu despre poporanismul în literatură, N. Iorga despre două concepții istorice, B. Șt. Delavrancea despre estetica poeziei populare, Ovid Densusianu despre Barbu Delavrancea, O. Goga despre Coșbuc, M. Sadoveanu despre poezia populară, Lucian Blaga despre elogiul satului românesc, Liviu Rebreanu despre lauda țăranului român, Iorgu Iordan despre lingvistica românească. De asemenea, se citesc cu interes discursurile lui Vasile Pârvan, S. Mehedinți, Dim. Gusti, G. Enescu, Ion Petrovici, Th. Capidan, G. Petrașcu, P. P. Negulescu, C. C. Giurescu. Evident, valoarea antologiei ar fi sporit dacă, în același spațiu, prin unele reduceri, s-ar fi inclus scurte fragmente din discursurile rostite de Ion Ghica (despre I. Cîmpineanu, figură mai puțin cunoscută astăzi), S. Fl. Marian (despre cromatica populară), I. Bianu (despre introducerea limbii române în biserică), C. I. Istrati (despre I. Ghica), N. Gane (despre Hasdeu), Gh. Țițeica (despre Spiru C. Haret), G. Bogdan-Duică (despre T. Maiorescu), D. Caracostea (despre I. Bianu), Șt. Pascu (despre gîndirea istorică în Academia Română, 1866—1918). Trebuie apreciată metoda reproducerii în rezumat a răspunsurilor date la discursurile de recepție.

Cîteva observații de amănunt urmăresc să corecteze sau să completeze informațiile oferite de ediția de față. N-ar fi fost lipsit de interes ca actuala ediție să cuprindă în subsolul paginilor note mai ample în legătură cu afirmații cuprinse în text. Un exemplu: discursul lui A. Papiu-Ilarian este tipărit în *Analele Societății Academice Române* împreună cu patru anexe, dintre care două au o importanță deosebită pentru istoria culturii românești: *Scrisoarea lui Al. Odobescu către A. Papiu-Ilarian* și *Înștiințarea Societății filosofești a*

neamului românesc în Mare Principatul Ardealului. La pag. 3, unde A. Papiu-Ilarian afirmă că, în secolul al XVIII-lea, „poporul mai că pierduse conștiința de sine", o trimitere la scrisoarea lui Odobescu era necesară. Citez din textul scrisorii : „Să nu ne grăbim dar a declara geniul națiunii române ca osîndit la o deplină amorțire în tot timpul domniei fanarioților ; el a trăit, el a vegheat în inima mai multor apostoli ai naționalității". După ce completează informațiile bibliografice ale discursului cu numele unor cărturari din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, Odobescu adaugă : „Geniul națiunei și limbei române nu s-a stins nici chiar în epocele cele mai triste de împilare și de umilire a poporului" [1].

După cum se știe, discursul de recepție rostit de Duiliu Zamfirescu la Academia Română, *Poporanismul în literatură*, a provocat în rîndul membrilor Academiei, în presa literară a vremii și în opinia publică o serie de reacții. Răspunsul lui Titu Maiorescu, care îi ia apărarea lui Alecsandri, s-a dovedit și de această dată la înălțime. Cel puțin trei discursuri de recepție ulterioare abordează poezia populară din diverse puncte de vedere (Barbu Delavrancea — estetica poeziei populare, M. Sadoveanu — valoarea poeziei populare, Lucian Blaga — elogiul satului românesc, păstrător al creației populare). Astfel, luîndu-i apărarea lui Alecsandri, care, în entuziasmul lui juvenil, își începuse prefața la *Poeziile populare* din 1852 cu afirmația că „românul e născut poet", pe care Duiliu Zamfirescu o criticase, B. Delavrancea scrie : „Românii nu se mai nasc poeți, ei nasc poeți. Destul au cîntat ei pentru alții, să cînte și alții pentru ei. Poeții de mîine vor găsi terenul pregătit" (p. 103). M. Sadoveanu își încheie discursul de recepție cu aceste cuvinte : „În durerile și furtunile negurosului nostru trecut, Doina și Cîntecul bătrînesc au fost izvoare de viață și energie. Cît, suferind, acest popor a cîntat, el dădea dovadă că trăiește și va răzbi. De atunci încă pregătea vremurile mari de azi. De la aceste fermecate izvoare de apă vie cată să se adape toți cei care cîntă și se simt ai acestui popor și ai acestui pămînt". (p. 176). Aceeași atitudine de apreciere a doinelor și cîntecelor populare o are Lucian Blaga în discursul său de recepție intitulat *Elogiul satului românesc* : „Avem un orizont sufletesc al nostru, acel spațiu definit ondulat, ca plaiurile țării, manifestat îndeosebi în doină și în cîntecele noastre, și mai puțin într-un unanim sentiment românesc al destinului" (p. 261). În discursul de recepție rostit la Academia Română, în ziua de 29 mai 1940, în împrejurări grele pentru poporul român, Liviu Rebreanu, autorul romanelor *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922) și *Răscoala* (1932), subliniază încă o dată contribuția lui Alecsandri la culegerea folclorului : „Alecsandri a făcut un act revoluționar, adunînd și dînd la iveală o comoară de poezie populară. S-au găsit, firește mai tîrziu, unii care să-l acuze că prin ajustările și completările lui ar fi stricat frumusețea originală. Au uitat acuzatorii că arta e totdeauna operă individuală, chiar cea anonimă populară. Un cîntec popular a fost făcut, întîi și întîi, de cineva și numai pe urmă au venit alții, în timp și în spațiu, să-l corecteze, să-l amplifice ori să-l simplifice, în sfîrșit să-l perfecționeze. Adică întocmai ceea ce se întîmplă și cu poezia cultă, unde însă toate operațiile le săvîrșește un singur ins, mai înzestrat și cu darul versificației și cu al criticii.

[1] Vezi *Analele Societății Academice Române*, București, tom. II, 1869, p. 81 și 82.

Încît Alecsandri a fost ultimul corector al baladelor culese de dînsul, și desigur cel mai talentat" (p. 291).

Din aceste texte și din altele se poate constata ușor necesitatea unor note de subsol în care editorii au datoria să explice o atitudine, să trimită la alte pagini, să identifice citate și expresii folosite în text. Referitor la *Documentar*, care este, în general, bine întocmit, propun următoarele : la p. 356, din enumerarea societăților de pînă la 1848 lipsește cea mai importantă, și anume *Societatea literară*, înființată de Dinicu Golescu și I. H. Rădulescu[2]. La p. 366, unde se spune : „Menționăm că discursul lui M. Kogălniceanu ar fi fost dedicat lui Constantin Negruzzi", era necesară o trimitere la sursa pe baza căreia se face mențiunea.

Ediția întocmită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, venită la momentul potrivit, este necesară și instructivă. Exemplul autorilor ediției *Discursuri de recepție la Academia Română* poate fi urmat de alți cercetători ai istoriei Academiei Române, ai istoriei universităților și a unităților de cercetare științifică, ai istoriei societăților și asociațiilor științifice din țara noastră, a căror contribuție la dezvoltarea științei și culturii românești poate și trebuie să fie mai mult pusă în valoare. Tînăra generație are de învățat din experiența înaintașilor.

Să reținem din ediția de față cîteva idei cu valoare instructiv-educativă pentru tineretul școlar. Întîiul dascăl al Școlii de la Sf. Sava, Gh. Lazăr, *afirmă P. Poenaru*, „a deschis românilor cartea științei și prețuirii de limba și naționalitatea lor" (p. 11). *A. D. Xenopol* îl caracterizează astfel pe M. Kogălniceanu : „În decursul întregii sale vieți, Kogălniceanu a urmărit o singură idee : *înălțarea neamului său. În slujba acestui patriotism neînduplecat, el pusese o putere de cugetare, o bogăție de mijloace și o încordare a voinței, cum rar se pot întîlni în aceeași ființă*" (s.n.) (p. 23). În legătură cu discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu din 1909, *Maiorescu* răspunde că poezia populară a pătruns „adînc în sufletele noastre" : „Eminescu s-a inspirat de-a dreptul de la ea, Coșbuc și Goga se dezvoltă în urma lui, iar în miile de școlari și studenți ai generației de astăzi lucrează mai departe formele acestor poeți astfel înviorați, și încetul cu încetul rădăcina populară împlîntată de Alecsandri crește și rodește în toate direcțiile" (p. 56). În răspunsul lui A. D. Xenopol la discursul de recepție al lui *N. Iorga* despre două concepții istorice — cea nouă pornind nu de la colonizarea Daciei de către Traian, ci de la cele mai vechi popoare iliro-tracice din care provenim, întîlnim cea mai cuprinzătoare caracterizare a vieții și operei noului academician intrat în rîndul nemuritorilor Academiei la vîrsta de 41 de ani : „...te întrebi cu înminunare cum a putut un creier să conceapă atîtea lucrări și o mînă să le scrie mai ales dacă adăugăm la această activitate susținută și aceea mai măruntă, dar tot atît de răpitoare de timp, a ziaristicii — și doar ești încă om tînăr". (p. 80)

În sfîrșit, profesorii de limba română au datoria să actualizeze, în lecțiile lor

---

[2] Vezi și alte date privind societăți și proiecte de înființare a Societății Literare Române (1866), Societatea „Junimea" etc. ; Al. Dima, *Societăți de caracter academic în principatele române în prima jumătate a sec. al XIX-lea*, în *Limbă și literatură*, vol. III, 1972, p. 373 — 378 ; I. Hangiu, *Societăți culturale și literare românești* (1789—1948), în *S.S.F. Anuar 1976. Istoric. Realizări*, București, 1976, p. 13 — 32 ; Paul Cornea, *Societatea literară de la 1827 — expresie a conștiinței de sine a luminismului românesc*, în *S.S.F., Buletinul Societății pe anul 1978*, București, 1978, p. 27 — 35.

de literatură, cuvintele rostite de *Vasile Pârvan* în 1914 : „Să muncim în libertate, să creăm în libertate e să cîntăm vieții cel mai frumos imn, pe care l-ar putea sufletul nostru cuprinde în adîncurile lui. Munca e ritmul vieții. Ea dă, ca și libertatea, tărie și frumusețe și caracter propriu ființei noastre. Ea aprinde în noi lumina aceea cerească de care se luminează toți cei mai slabi în jurul nostru și care recunoscători înconjoară cu iubirea lor lumina mai puternică a sufletului nostru. Iar de multa muncă a milioanelor de lucrători harnici, luminează omenirea ca soarele în amiază. Și ritmului etern în care se poartă lumile infinite în cosmos îi stă, în mărginirea lui, cu vrednicie alăturea, ritmul veșnic în care umanitatea își trece sîrguința ei luminoasă de la veac la veac și de la mileniu la mileniu" (p. 111).

I. HANGIU

DUMITRU TIUTIUCA

Eseul. Personalitatea unui gen

Iași, Editura Junimea, 1979, 310 p.

Tratînd despre eseul românesc din perioada interbelică, studiul lui Dumitru Tiutiuca se înscrie în rîndul acelor lucrări de sinteză ce au început să apară într-un ritm susținut și a căror oportunitate e de ordinul evidenței. Asemenea altor studii de acest fel, apărute mai cu seamă în cadrul colecției *Momente și sinteze*, în Editura Minerva, acest volum reprezintă un fapt de pionierat, operînd prima circumscriere și traversare analitică, în epoca înfloririi ei maxime în cuprinsul literaturii române, a celei mai proteice specii critice.

Ceea ce izbește atenția lectorului, de la primul contact, e vastitatea și diversitatea materiei puse la contribuție. Obiectul exegezei îl constituie operele a 36 de eseiști români, dar autorul nu s-a limitat la investigarea acestora și la străbaterea bibliografiei critice aferente, ci a explorat, în spiritul contemporan al comparatismului, largi teritorii și ale esteticii și teoriei despre eseu din alte literaturi. Dacă toate referințele erau necesare, dacă nu cumva unele dintre ele au un caracter superfluu, fiind expresia unui exces de erudiție, este de discutat ; pozitiv rămîne oricum faptul în sine că, luîndu-și cît se poate de în serios sarcina asumată, cercetătorul a consultat un imens număr de scrieri teoretice, mai vechi și mai recente, făcînd în consecință trimiteri la studii dintre cele mai diferite, de toate nivelele, scrise în limbile engleză, germană, franceză, italiană, spaniolă și chiar poloneză. Numeroase sînt, implicit, și chestiunile dezbătute — de la aceea a raporturilor dintre „cultură" și „civilizație" la aceea a „localismului creator" și de la problema „stilului" unei epoci la aceea a militantismului estetic.

În aspectul metodologic, lucrarea se integrează întru totul speciei pe care o cercetează, avînd o construcție prin excelență liberă, eseistică. Considerînd că „eseul nu comportă criteriile de analiză exclusiv tradiționale", Dumitru Tiutiuca explică, într-o anexă, că „a considerat oportună" definirea eseului „într-o suită de perspective, majoritatea crescute din însăși substanța lui". Cu alte cuvinte, în loc de a stabili coordonatele eseului românesc din deceniile interbelice, direcțiile dezvoltării sale, de a-i delimita principalele tipuri — integrate în tipologia universală a speciei —, cartea execută un periplu sau, după expresia autorului, un „excurs tematic" în eseistica respectivei perioade, trecînd în revistă diversitatea de probleme abordate de o seamă de eseiști români și străini, într-o ordine ale cărei criterii

ţin iarăşi de opţiunea lui Dumitru Tiutiuca. Personal aş fi preferat o metodă mai clasică, ordonarea materiei în jurul cîtorva idei clare, astfel încît studiul să devină un ghid efectiv în ceea ce exegetul numeşte „cosmosul eseistic". Aşa cum este elaborată, lucrarea aduce mai curînd a pulbere lactee decît a „cosmoid". Cu toată seducţia exercitată de strălucirea infinităţii de nume prestigioase şi de titluri interesante, cu tot farmecul răspîndit de profuziunea citatelor scînteietoare, disertaţia şi-ar fi atins, fără îndoială, în mai mare măsură scopul printr-o organizare mai riguroasă, prin corelarea „spiritului de finețe", debordant, cu „spiritul de geometrie". Urmînd o asemenea cale, lucrarea n-ar fi ancorat fatal în didacticism, putînd foarte bine utiliza mijloace eseistice şi grupa mai strîns problemele dezbătute. Dezavantajată e cartea, pe alocuri, şi prin limbajul ei, alterat întrucîtva de preţiozitate, de imagism excesiv. Formulării conceptuale îi este preferată, nu o dată, expresia metaforică, ceea ce cam înceţoşează şi diluează unele noţiuni care se cereau tocmai precizate, explicitate.

Învingînd micile obstacole ce îngreuiază într-o oarecare măsură receptarea ideilor centrale, cititorul recoltează din cuprinsul volumului observaţii pertinente, inclusiv contribuţii inedite la definirea specificităţii eseului. În pofida proteismului său, eseul — stabileşte autorul — posedă, de la apariţia lui, petrecută în „perioada ivirii zorilor modernităţii omenirii", Renaşterea, „cîteva trăsături ce se vor menţine ca permanenţă în întreaga sa evoluţie ulterioară, evident, cu nuanţările şi reformările necesare", precum „ambiguitatea", „deschiderea conceptuală şi artistică", caracterul dilematic (de „tentativă", de „încercare"), „epicurismul intelectual", ca expresie a „pasiunii ideii", limbajul apropiat de acela al beletristicii — şi altele. Notabilă îmi pare observaţia potrivit căreia eseul ar exprima aspiraţia la totalitate, „nostalgia originilor", într-o epocă de „fundamentare estetică a fragmentarismului". Nu ştiu însă dacă rezistă verificării afirmaţia că eseul înfloreşte mai ales în perioadele de criză a societăţii şi culturii, „în perioade de mutaţii, favorabile apariţiilor de elemente novatoare, mişcării de idei, multiplicităţii gusturilor". Cu argumente cel puţin la fel de valabile s-ar putea susţine că eseului, ca produs de lux al unei culturi, îi priesc epocile de stabilitate, în care civilizaţia şi cultura ajung la culmea rafinamentului. Chestiunea se pretează, desigur, unei discuţii speciale.

Observaţii demne de interes, aserţiuni de natură a stimula intelectul, a suscita discuţii fecunde există pe tot parcursul cărţii, şi dacă ar fi mai coerent expuse, disertaţia s-ar realiza ca o sinteză de un deosebit merit. Ea rămîne, şi aşa, o lucrare de pionierat binevenită.

D. MICU

Revista de istorie şi teorie literară

Tom 29, nr. 1, ianuarie — martie 1980, 163 p.

Revista Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" se înscrie printre apariţiile marcante din presa literară românească. Diversitatea tematică, ţinuta ştiinţifică, echilibrul punctelor de vedere exprimate i-au conferit, în timp, o autoritate de referinţă.

Primul număr din 1980 este — s-o spunem de la început — un volum interesant, cu subiecte variate, cu cîteva studii demne de reţinut ; sumarul oferă o alcătuire diversă (*Cronica ediţiilor, Critică şi bibliografie, Revista revistelor, Literatura română în şcoală : M.*

Eminescu — „Revedere" de Rodica Florea, *Texte și documente, Actualitatea științifică* etc.), capabil, astfel, să informeze despre numeroase domenii ale cercetării literare. Editorialul semnat de Alexandru Balaci *(Nuovo umanesimo romeno)* este o sugestivă sinteză asupra culturii române contemporane, moștenitoarea unor generoase tradiții seculare, aflată într-o epocă de efervescență și de integrare în circuitul mondial al valorilor. Semnul distinctiv al „noului umanism" stă în vocația militantă a unei culturi de a se acorda cu spiritul înaintat al timpului: „gli intellettuali romeni riflettono nella loro opera l'evoluzione della coscienza umana verso ideali sempre più alti, che corrispondano alle esigenze spirituali sempre più complesse del nostro tempo". Ceea ce face din cultura română o prezență activă, stimulatoare.

În contextul acestor note generale, formulăm, de asemenea, cîteva observații și sugestii. În primul rînd, surprinderea în fața unei *omisiuni elocvente*. Revista, intitulată „de istorie și teorie literară" (circumscriere precisă a profilului său, unde critica își află un loc implicit) se arată a fi mai mult decît „maşteră" cu unul din domeniile ei; un singur articol i-ar putea fi atribuit teoriei literare, și acesta (referitor la traduceri) aparținînd unui spațiu marginal, de interferență a preocupărilor. Acest loc acordat studiului teoretic al literaturii într-o revistă de specialitate e cu atît mai surprinzător cu cît teoria literară reprezintă astăzi o disciplină de prim-plan, prezentă astfel în programul editorial, în dezbateri literare, în numeroase cursuri universitare. Recenzia cărții lui Norbert Groeben (Monica Spiridon) și atenția cu care Ileana Verzea subliniază implicațiile teoretice din cartea lui S. Iosifescu, *Reîntîlniri cu France și Shaw* nu pot răspunde decît cu totul insuficient unor exigențe pe care revista și le-a asumat „oficial". Profilul unei reviste nu este (și nici nu trebuie să fie) o simplă etichetă, iar respectarea lui devine criteriul necesar al oricărei aprecieri. Așa încît, vom observa în aceeași ordine, că recenzarea unui curs de romanistică (Domnița Dumitrescu) nu ține seama — acum printr-o prezență — de același profil considerat. Tot așa cum un excelent articol al lui Alexandru Niculescu *(Revoluție, lexic, cultură)* rămîne greu de justificat în sumarul revistei; chiar dacă unii revoluționari „sînt ei înșiși scriitori", o cercetare făcută cu scopul de a cunoaște „în profunzime evoluția și structura limbii române" e puțin potrivită la o rubrică intitulată *Literatură și istorie*. Asemenea inadvertențe pot avea o importanță mai mare decît se consideră la prima vedere.

Vom spune, în continuare, cu riscul de a fi acuzați de o prea mare atenție la amănunte, cîteva cuvinte despre *rubricile* revistei. Să observăm, și aici, că rolul lor ni se pare mai presus de simplul aranjament tipografic. Ele dau o idee asupra orientării și structurării unei reviste, accentuează o temă sau alta și sînt — ca supratitlu al studiilor din cuprins — o primă îndrumare a lecturii. Într-o revistă rubricile pot reprezenta puncte de continuitate, însemne ale recunoașterii unei anume individualități; ca să nu mai vorbim de rostul lor în ordonarea materialului publicat. Am evidențiat varietatea sumarului din acest punct de vedere; ceea ce am reproșa ar fi o oarecare superficialitate în alcătuirea lui: titluri discutabile, gruparea uneori întîmplătoare într-o rubrică sau alta și, mai ales, existența unor discordanțe între tilul cules și cuprinsul rubricii. Exemplul amintit al studiului despre lexicul revoluției (supratitrat *Literatură și istorie*) nu este singurul care dezorientează. Chiar pri-

ma rubrică — *În dezbatere: Tratatul de istorie a literaturii române* —, nu ni se pare clar definită; ne-am fi așteptat (credem că fără să greșim) la o... dezbatere asupra respectivului tratat, aflat în pregătire; dar sîntem imediat contrazişi la o privire sumară a articolelor grupate aici și confirmați de lectura acestora. Studiul despre cărțile populare ar putea fi înțeles — prin temă, structură și stil — ca un fragment din viitorul tratat, supus astfel unei discuții publice, deși nici o indicație nu ne susține o asemenea supoziție; iar subtila analiză a lui George Munteanu la un poem eminescian *(Dialectica structurilor în „Afară-i toamnă")* ne-o infirmă. În continuare, sintagma cu totul neutră, *Studii și articole*, îngăduie să fie așezate împreună un studiu despre Eminescu, unul despre iluminismul polonez și altul despre literatura italiană interbelică. Ne întrebăm, totuși, de ce a fost preferat acest mozaic, cînd o posibilă și justificabilă rubrică: *Eminesciana* (cu precedent chiar în prezentul sumar) ar fi permis o prezentare unitară a celor două studii de literatură universală, creînd și posibilitatea unei ordonări, iarăși mai utile, a textelor despre literatura veche. Cîștigul ar fi fost, neîndoielnic, și al cititorului, dar în primul rînd al revistei. Să mai spunem — cu aceeași bună-credință — că *Arta traducerii* este și el un titlu de rubrică prea angajant, implicînd conotații precise, pe care nu le acoperă, întru totul, articolele cuprinse aici.

Tot despre rubricile revistei, dar dintr-un alt unghi de vedere. Nu credem că o revistă trimestrială trebuie să recenzeze cărțile la zi; dimpotrivă, am susține ideea revenirii asupra unor apariții mai vechi, în analize cuprinzătoare, care să înregistreze și „biografia" receptării lor. Dar a publica, în 1980, patru (din șapte) recenzii — mai mult sau mai puțin de informare — la volume apărute cu doi ani în urmă, ni se pare o soluție mai puțin recomandabilă. Tot o sugestie ne-am permite în legătură cu *Revista revistelor* care prezintă primele trei numere, pe 1979, ale *Secolului 20* (Stan Velea) și nr. 11, 12, 1979 ale revistei *Ramuri*, într-o notă scurtă, dar cu observații pertinente, semnată de Vasile Marian. Cum apariția trimestrială a revistei exclude posibilitatea înregistrării prompte, informative, a presei literare săptămînale (și chiar mensuale), ni s-ar părea interesantă prezentarea și analiza critică a unor publicații pe o perioadă mai îndelungată, inițiativă din mai multe puncte de vedere profitabilă. Am include aici și periodice de specialitate străine (care lipsesc în acest număr), recenzate și ele într-o modalitate similară.

Dincolo de aceste observații, numărul cuprinde — în general — colaborări utile și interesante, unele dintre ele (cum spuneam) — remarcabile.

Un studiu informat, sobru, întemeiat pe o cercetare minuțioasă este cel al Cătălinei Velculescu despre *Cărțile populare în secolul al XVIII-lea*. Incluzînd detaliile descrierii documentare, comentariul autoarei cuprinde — de asemenea — observații originale (referitoare, îndeosebi, la circulația și receptarea acestor texte), care denotă o bună cunoaștere a epocii și un efort de înțelegere a culturii timpului într-o perspectivă largă, absentă deseori în cercetarea literaturii vechi. Asupra aceluiași domeniu, dar pe un subiect de data asta mult mai cunoscut, se oprește Mihai Vornicu, citindu-l cu un ochi „proaspăt" pe Neculce *(Despre „Cuvintele" lui Neculce)*. Două ipoteze, una privind o problemă de atribuire și cealaltă referitoare la sursele acestor texte, sînt contribuții care rămîn să completeze cercetarea literaturii românești din secolul al XVIII-lea. Se impune în pri-

mul rînd, însă, „ipoteza" interpretării. Situîndu-l pe cronicar, la noi, alături de Creangă și socotind legendele sale un „echivalent moldav al cărții medievale italiene Novellino", autorul accentuează asupra valorii literare în sine a *Cuvintelor*, Neculce fiind un fondator nu numai prin talent, ci și prin determinarea momentului cultural al epocii. „Născut în Italia Renașterii, cu lungă tradiție narativă în spate, Neculce ar fi dezvoltat epica prin descriere și motivație psihologică, imitînd modelul fixat de Boccaccio — la noi, el a fundat genul, nimerind dintr-o dată peste arhetipul nuvelistic". Mihai Vornicu își susține convingător afirmația, dar demersul său se remarcă, mai ales, prin modalitatea demonstrației care implică argumentele în stilul expunerii.

Eminescu beneficiază, alături de textul amintit al lui George Munteanu (unde analiza poemului se dezvoltă într-o adevărată exegeză a creației eminesciene, cu seducătoare deschideri teoretice), de un studiu dedicat gazetarului, semnat de Alexandru Melian *(Cultul pentru muncă în publicistica lui Eminescu)*. Pornind de la premisa că — asemeni poeziei — publicistica este „un alt teritoriu al goanei după ideal" și că, aici, „idealul se întemeiază pe cultul a trei valori fundamentale: Adevăr, Iubire de Patrie, Muncă", autorul cartografiază în detaliu scrisul gazetarului (din unghiul temei propuse), cu observații care întregesc datele despre „filozofia practică" a lui Eminescu.

Călinesciana cuprinde un articol al lui Al. Hanță *(G. Călinescu despre specificul național al literaturii)*, unde se dă, cu referințe variate la textele criticului, o descriere a conceptului, înțeles ca semn distinctiv al fiecărei literaturi: „specificul național este, în accepția lui Călinescu, o emanație directă a *etnicului*, noțiune în care sînt incluse geneza, evoluția istorică, activitatea materială și spirituală, experiența de viață ale poporului român". Ion Rotaru scrie un eseu ingenios și revelator despre locul simptomatic al arhitecturii în proza și critica autorului lui *Bietul Ioanide*, totul ca un argument particular pentru vocația de constructor a lui G. Călinescu.

Un articol documentat și util despre traducerile lui Eminescu în limba rusă semnează Elena Loghinovski, iar Marin Bucur compară tălmăcirea *Cîntării Cîntărilor* în cîteva momente semnificative ale culturii române (Șerban Cantacuzino, 1688; Samuil Micu, 1795; Gala Galaction, 1938; Ioan Alexandru, 1977) spre a surprinde „la lucru geniul limbii noastre", ceea ce îi și reușește cu rezultate relevante. Elena Hârșan *(Echivalentul formal în teoria traducerii)* convoacă lingviști iluștri pentru a susține o demonstrație (aparent) complicată și, în cele din urmă, oțioasă.

Literaturii universale îi sînt dedicate două studii: *Pagini din iluminismul polonez: Ignacy Krasicki — romanul polemico-didactic* și *Literatura americană și poetica neorealismului la Vittorini și Pavese*. În primul, Stan Velea abordează un subiect de istorie literară poloneză, lipsind cu totul posibilele corelații cu literatura română; ne este greu să ne dăm seama ce înseamnă el în bibliografia poloneză a problemei. Pentru o perspectivă de cercetare asemănătoare optează și Michaela Șchiopu, într-un text subminat — în general — de folosirea ambiguă a conceptelor teoretice (realism, neorealism, semnificație simbolică etc.).

Documentate și la obiect articolele lui Gabriel Ștrempel *(Două manuscrise necunoscute ale Didahiilor lui Antim Ivireanul)* și Nicolae Florescu *(„Necunoscuta" Hortensia Papadat-Bengescu și criteriile reeditării operei sale)*, ultimul cu observații generale utile privind edițiile critice. Mai semnează recenzii

Simion Bărbulescu (Alexandru Philippide, *Scrieri*, 3 — 4), Stancu Ilin (*De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan. Antologie de proză scurtă românească*), Liliana Țigănescu (Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui George Bacovia*) și Vasile Marian (T. Vârgolici, *Scriitori și opere*). Georgeta Stoia-Mănescu a redactat lista cărților și revistelor primite la redacție în anul 1979.

ION VASILE ȘERBAN

NOTE

G. T. NICULESCU-VARONE, ELENA COSTACHE GĂINARIU-VARONE

Dicționarul jocurilor populare românești București, Editura Litera, 1979, 210 p.

„Fără nici o exagerare, *Dicționarul jocurilor populare românești* este o operă de unicat științific...", afirmă I. C. Chițimia în *Prefața* la cartea sus-amintită, apărută la sfîrșitul anului 1979.

Ajuns astăzi la venerabila vîrstă de 95 de ani, G. T. Niculescu-Varone este un pionier al cercetării coregrafice în cultura noastră populară și un veteran, în același timp, al folcloristicii românești, pentru care a întocmit culegeri de literatură populară, a redactat monografii privitoare la portul și costumele naționale românești, a alcătuit bibliografii (*Bibliografia poeziei noastre populare. Folclor român versificat, cuprins în volume și broșuri, 1830—1939*, apărută în 1940, este un exemplu în acest sens). Însă pasiunea permanentă a lui G.T. Niculescu-Varone a rămas dansul popular românesc urmărit la șezători, nedei, nunți, la hora satului, de sărbători. A cutreierat — după propria-i mărturisire, în *Introducerea* la recentul *Dicționar al jocurilor populare românești* — țara în lung și în lat, între anii 1919 și 1930, tot prin locuri neumblate, cu harta în mînă, notînd și selecționînd un bogat material etnografic și folcloric, culegînd și descriind jocuri populare, cercetînd documente aflate la Academie, publicații și înregistrări fonografice. În anii 1930 și 1931 a tipărit trei lucrări de coregrafie folclorică (*Jocuri românești necunoscute*, 1930 ; *Alte jocuri românești necunoscute*, 1931 ; *Dicționarul jocurilor românești*, 1931), dintre care ultima, cu o versiune franceză în 1933, s-a bucurat de o largă apreciere, atît în țară cît și peste hotare.

Rămînînd statornic în convingerea că „prin jocuri, virtualitățile fizice și psihice ale poporului nostru se conturează în toată plenitudinea, iar denumirile lor sînt interesante și sub aspect lexical, că jocurile noastre populare au o valoare de comuniune sufletească, educativ-artistică, patriotică și distractivă, că, în fine, prin ele s-au transmis, peste veacuri, în forme nuanțate, elanul de viață, libertate și dragoste de frumos ale poporului nostru", G. T. Niculescu-Varone a reluat, după aproape 40 de ani, lucrarea din 1931. Beneficiind de o foarte bogată bibliografie în materie de coregrafie populară acumulată între timp, și ajutat de soția sa, Elena Costache Găinariu-Varone, a publicat ediția a doua a *Dicționarului jocurilor populare românești*. Nu este însă vorba pur și simplu de o ediție „revăzută și adăugită", cum se obișnuiește să se spună, pentru că, față de dicționarul din 1931, care cuprindea 2.400 dansuri popu-

lare, actualul reunește un număr dublu : 5.332. Aceste hore, sîrbe, brîuri și brîulețe, învîrtite, bătute, rusteme și altele, cu numiri care dau lexicului coregrafic românesc culoare și varietate, sînt înregistrate de-a lungul celor 200 de pagini în articole care conțin, uneori, succinte descrieri și asocieri cu alte dansuri, dar din care nu lipsesc niciodată localizarea geografică precisă și, mai ales, o bogată informație bibliografică indicînd lucrări etnofolclorice, colecții, monografii, fonograme, benzi de magnetofon, discuri Electrecord, unde pot fi găsite date privitoare la muzica, ritmul, stilul coregrafic, interferența cu alte valori ale spiritualității populare decurgînd din sincretismul folcloric.

Lucrarea lui G. T. Niculescu-Varone și a Elenei Costache Găinariu-Varone reprezintă, în această perspectivă, un neprețuit instrument de lucru pus la îndemîna coregrafilor, folcloriștilor, lingviștilor, psihologilor, sociologilor, îndrumătorilor din mișcarea artistică de amatori. Valoarea științifică a cărții însă trebuie văzută și în faptul că ea conține o bogată bibliografie de peste 280 de nume și titluri — de la *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir și pînă în strictă actualitate — reviste, culegeri, cataloage de discuri etc.

A. GH. OLTEANU

Școala Mehedințului

Vol. 4 — 5, 1979, 230 p.

Inspectoratul școlar județean, Comitetul sindicatului învățămînt și Casa corpului didactic ale județului Mehedinți editează o publicație intitulată *Școala Mehedințului*. Avem în față, reunite într-unul singur, volumele 4 — 5, tipărit la Drobeta-Turnu Severin în 1979, în cadrul celei de a doua ediții a Festivalului Național „Cîntarea României". Volumul, coordonat de prof. dr. C. Negreanu, directorul Casei corpului didactic, apare sub redacția unui colectiv de profesori din conducerea învățămîntului și culturii județene.

Materialul foarte bogat și variat este organizat pe opt secțiuni distincte, astfel încît să alcătuiască o imagine completă a învățămîntului și culturii din județul Mehedinți.

După un articol despre *Rolul școlii în pregătirea tineretului pentru munca productivă, pentru viață*, semnat de Constantin Ștefănescu, prim-secretar al Comitetului municipal Drobeta-Turnu Severin al P.C.R., volumul cuprinde o amplă rubrică intitulată *Învățămîntul de azi* în care, de-a lungul a peste 90 de pagini, se dezbat probleme de didactică modernă privind diferitele și variatele forme și trepte ale învățămîntului actual, toate orientate spre coordonata lui fundamentală, aceea a integrării învățămîntului cu cercetarea, producția și practica social-politică.

Mehedințenii dovedesc un cult deosebit față de tradiția culturală a județului lor, astfel că nu mai puțin de trei rubrici (*Istoric. Tradiții, Ctitorii de lumină, Oameni ai acestor meleaguri*, cu o subrubrică consacrată întîmpinării Centenarului Liceului „Traian" : 1883—1983) aduc în fața cititorului date, fapte și figuri luminoase de oameni care au contribuit la dezvoltarea învățămîntului, științei, culturii mehedințene. Sînt evocați, cu o căldură deosebită și cu justificată mîndrie, Gheorghe Ionescu-Sisești, Ștefan Odobleja, Al. Dima și alții.

Un spațiu substanțial acordă noul volum al *Școlii Mehedințului* capitolului de studii și cercetări. Semnează pe teme de istorie, folclor, limbă română, literatură, limbi moderne, cercetători cunos-

cuți ca Emilia Comișel, Augustin Z. N. Pop, Emil Manu, Dumitru Ivănuș, Maria și Ion Murăreț, Constantin Negreanu ș.a.

Nu lipsesc, se înțelege, dintr-un asemenea volum, *Paginile literare*, rubrica de *Cronici* și aceea de *Perfecționare*, ceea ce face, cum spuneam, din *Școala Mehedințului* o imagine vie a vieții spirituale, a muncii pline de avînt a mehedințenilor, în perfectă concordanță cu exigențele anilor noștri.

A. GH. O.

Taxele poştale achitate conform aprobării D.G.P.Tc. nr. 137/9294/1979

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Cărțile și revistele propuse pentru schimb și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 70738.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F., 1978**, p. 271.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.

****
1980

LIMBA ȘI LITERATURA

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

0 IUL 2005

LIMBĂ ŞI LITERATURĂ

Culegere de articole şi studii pentru profesorii din învăţămîntul de toate gradele, pentru învăţători şi studenţii filologi.

— în anii 1955—1970 au apărut douăzeci şi şapte de volume (indice în vol. XXIV, 1970);

— în anii 1972—1974 — douăsprezece volume (indice în vol. IV, 1974);

— în anii 1975—1977 — şase volume (indice în vol. II, 1977).

Începînd cu anul 1978, culegerea **Limbă şi literatură** apare în patru volume, cu un conţinut îmbunătăţit, în cadrul rubricilor: **Limbă şi stil, Limba română de azi, Cultivarea limbii, Mica enciclopedie a limbii române, Teorie, critică, istorie literară, Analize de text, Limba şi literatura română peste hotare, Texte şi documente, Folclor, Didactica modernă, Perfecţionare, doctorate, grade didactice, Din istoria învăţămîntului limbii şi literaturii române, Recenzii, Note,** urmărindu-se în special perfecţionarea învăţămîntului, integrarea acestuia cu cercetarea şi producţia, dezbaterea unor probleme teoretice şi practice ale predării şi învăţării limbii române, culegerea şi valorificarea datelor de istorie literară din diferite colţuri ale ţării.

Cronica activităţii Consiliului de conducere al S.S.F., a comitetelor filialelor şi subfilialelor S.S.F. este publicată în **Buletinul S.S.F.**

I 7546

-- DEC. 2014

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Limbă și literatură

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BUCUREȘTI — 1981

31812.

Limbă și literatură apare sub egida Societății de științe filologice din R. S. România, cu sprijinul unui comitet alcătuit din : V. ARVINTE (Iași), ION DODU BĂLAN, ȘERBAN CIOCULESCU, CONSTANTIN CIOPRAGA (Iași), ION COTEANU, CORNEL CÎRSTOIU (Tg. Jiu), I. CRĂCIUN (Piatra Neamț), LIVIA DASCĂL (Brașov), AL. GRAUR, D. PĂCURARIU, T. PETRIDE (Brăila), GH. POP (Baia Mare), IOAN RAȚIU (Tg. Mureș), I. RIZESCU, GAVRIL SCRIDON (Cluj-Napoca), ROMULUS TODORAN (Cluj-Napoca), G. I. TOHĂNEANU (Timișoara).

Această culegere de articole și studii apare sub îngrijirea următorului colectiv : MIRCEA ANGHELESCU, MIOARA AVRAM, GH. BULGĂR, **B. CAZACU, redactor responsabil,** I. C. CHIȚIMIA, CLARA GEORGETA CHIOSA, PAUL CORNEA, **MIRCEA FRÎNCULESCU, redactor,** MIRCEA HANDOCA, I. HANGIU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, ȘTEFAN MUNTEANU, AL. NICULESCU, ADRIANA NICULIU, A. GH. OLTEANU, N. SARAMANDU, D. SĂVULESCU, GRAZIELLA ȘTEFAN.

Limbă și literatură

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Vol. IV, 1980

Sumar

Limbă și stil

ILEANA OANCEA — „Descrierea" poetică în perspectivă neoretorică : *epitetul* 539

DOINA BOGDAN-DASCĂLU — Metafora în critica literară 550

Teorie, critică, istorie literară

ION VASILE ȘERBAN — Selecția obiectului în critica literară sociologică (exemplul unei interpretări sociologice) 559
DORINA GRĂSOIU — Ecoul începuturilor argheziene (II) 570
TRAIAN CANTEMIR — Sursele poporanismului lui Jean Bart . . . 578
SILVIAN IOSIFESCU — Miniaturistul Brăescu 584

Analize de text

AL. SĂNDULESCU — V. Alecsandri : *Despot-Vodă* 594
OTILIA DUMITRU — Marin Preda : *O oră din august* 603

Limba și literatura română peste hotare

ELIZA MIRUNA GHIL — Limba și civilizația română la Dartmouth College 612

Texte și documente

BRUNO MAZZONI — Din corespondența B. P. Hasdeu — H. Schuchardt. „Frunză verde" ca formulă inițială 621
MIRCEA ANGHELESCU — Un proiect ratat : revista *Athenaeum* și alte inedite de la Rebreanu 626

Didactica modernă

G. BELDESCU — Aspectul funcțional al scrierii normate actuale în perspectiva predării 630

Discuții

DUMITRU MARCHIDAN — O experiență de abordare a textului literar în gimnaziu. 642

Perfecționare, doctorate, grade didactice

CONSTANȚA BĂRBOI — Limba și literatura română în învățămîntul liceal 644

Cronică

B. CAZACU — Academicianul Al. Graur la optzeci de ani 648
IOSIF E. NAGHIU — G. G. Ursu (1911 — 1980) 650

Recenzii

DUMITRU IRIMIA, *Limbajul poetic eminescian* (Vasile Țâra) ; *I. Heliade Rădulescu interpretat de ...* Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de PAUL CORNEA (Mircea Popa) ; IOSIF CHEIE-PANTEA, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective* (Gh. Ceaușescu) ; ILIE GUȚAN, *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic* (D. Micu) 652

Note

Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I. Surse. Coordonator : I. STOICA, Redactor responsabil : ANCA PODGOREANU (Bucur Țincu) ; MIRCEA POPA, VALENTIN TAȘCU, *Istoria presei literare românești din Transilvania pînă la 1918* (Nae Antonescu) 667

„*Limbă și literatură*". Indice bibliografic (vol. I—IV, 1978 ; I—IV, 1979 ; I—IV, 1980) — Florica Gheciulescu 671

Contents

Language and Style

ILEANA OANCEA — The Poetic "Description" in a Neorhetorical Prospect: the Epithet 539
DOINA BOGDAN-DASCĂLU — The Metaphor in the Literary Criticism 550

Literary Theory, Criticism, History of Literature

ION VASILE ȘERBAN — The Selection of the Object in the Sociological Literary Criticism (the Example of a Sociological Interpretation) 559
DORINA GRĂSOIU — The Echo of Arghezi's Literary Beginnings (II). 570
TRAIAN CANTEMIR — The Sources of Jean Bart's Populism . . . 578
SILVIAN IOSIFESCU — The Miniaturist Brăescu 584

Text Analyses

AL. SĂNDULESCU — V. Alecsandri: *Despot-Vodă* 594
OTILIA DUMITRU — Marin Preda: *O oră din august* 603

Romanian Language and Literature Abroad

ELIZA MIRUNA GHIL — Romanian Language and Civilization at Dartmouth College 612

Texts and Documents

BRUNO MAZZONI — From the Correspondence between B. P. Hasdeu and H. Schuchardt. „Frunză verde" as an Initial Formula . . 621
MIRCEA ANGHELESCU — A Failed Project: the Journal *Athenaeum*, and Other Unpublished Information from Rebreanu 626

Modern Teaching

G. BELDESCU — The Functional Aspect of the Present-Day Standard Writing from the Viewpoint of the Teaching 630

Discussions

DUMITRU MARCHIDAN — An Experimental Approach of the Literary Text in Gymnasium 624

Refresher Courses, Doctor's Titles, Didactic Degrees

CONSTANȚA BĂRBOI — Romanian Language and Literature in the High School 644

Chronicle

B. CAZACU — Academician Al. Graur at His 80th Anniversary . . 648
IOSIF E. NAGHIU — G. G. Ursu (1911 — 1980) 650

Reviews

DUMITRU IRIMIA, *Limbajul poetic eminescian (Eminescu's Poetic Language)* — Vasile Țâra ; *I. Heliade Rădulescu interpretat de ... (I. Heliade Rădulescu Commented by...*, Introductory Study, Anthology, Chronology and Bibliography by PAUL CORNEA) — Mircea Popa ; IOSIF CHEIE-PANTEA, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective (Eminescu and Leopardi. Elective Affinities)* — Gh. Ceaușescu ; ILIE GUȚAN, *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic (Tudor Arghezi. The Erotic Imagination)* — D. Micu 652

Notes

Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I. Surse. (Romanian Literature. A Bibliographical Guide. Part I. Sources. Coordinated by I. STOICA, Editor-in-chief : ANCA PODGOREANU) — Bucur Țincu ; MIRCEA POPA, VALENTIN TAȘCU, *Istoria presei literare românești din Transilvania pînă la 1918 (The History of the Literary Romanian Press in Transylvania until 1918)* — Nae Antonescu 667

„*Language and Literature*". Bibliographical Index (vol. I—IV, 1978 ; I—IV, 1979 ; I—IV, 1980) — Florica Gheciulescu 671

Sommaire

Langue et style

ILEANA OANCEA — „La description" poétique selon la perspective de la néorhétorique : l'épithète 539
DOINA BOGDAN-DASCĂLU — La métaphore dans la critique littéraire. 550

Théorie, critique, histoire littéraires

ION VASILE ȘERBAN — La sélection de l'objet dans la critique littéraire sociologique (l'exemple d'une interprétation sociologique) **559**
DORINA GRĂSOIU — L'écho des débuts d'Arghezi (II) 570
TRAIAN CANTEMIR — Les sources du populisme de Jean Bart . . 578
SILVIAN IOSIFESCU — Le miniaturiste Brăescu 584

Commentaires de textes

AL. SĂNDULESCU — V. Alecsandri : *Despot-Vodă* 594
OTILIA DUMITRU — Marin Preda : *O oră din august* 603

La langue et la littérature roumaines à l'étranger

ELIZA MIRUNA GHIL — La langue et la civilisation roumaines au Dartmouth College 612

Textes et documents

BRUNO MAZZONI — Aspects de la correspondance B. P. Hasdeu — H. Schuchardt. „Frunză verde" comme formule initiale . . . 621
MIRCEA ANGHELESCU — Un projet raté : la revue *Athenaeum* et d'autres inédits de Rebreanu 626

Pédagogie moderne

G. BELDESCU — L'aspect fonctionnel de l'écriture normative actuelle selon la perspective de l'enseignement 630

Discussions

DUMITRU MARCHIDAN — Une expérience quant à la manière d'aborder le texte litteraire au gymnase **642**

Perfectionnement, doctorats, grades de l'enseignement

CONSTANȚA BĂRBOI — La langue et la littérature roumaines au lycée 644

Chronique

B. CAZACU — L'Académicien Al. Graur à quatre-vingts ans . . 648
IOSIF E. NAGHIU — G. G. Ursu (1911—1980) 650

Comptes-rendus

DUMITRU IRIMIA, *Limbajul poetic eminescian (Le langage poétique d'Eminescu)* — Vasile Țâra : *I. Heliade Rădulescu interpretat de... (I. Heliade Rădulescu interprété par...*, Étude, anthologie, tableau chronologique, bibliographie par PAUL CORNEA) — Mircea Popa ; IOSIF CHEIE-PANTEA, *Eminescu și Leopardi. Afinități elective (Eminescu et Leopardi. Affinités électives)* — Gh. Ceaușescu ; ILIE GUȚAN, *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic (Tudor Arghezi. L'imaginaire érotique)* — D. Micu 652

Notes

Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I. Surse (La littérature roumaine. Guide bibliographique. Première partie. Sources. Coordination : I. STOICA, Rédaction : ANCA PODGOREANU) — Bucur Țincu ; MIRCEA POPA, VALENTIN TAȘCU, *Istoria presei literare românești din Transilvania pînă în 1918 (L'histoire de la presse littéraire roumaine de Transylvanie jusqu'en 1918)* — Nae Antonescu 667

„*Langue et literature*". Index bibliographique (tom. I—IV, 1978 ; I—IV, 1979 ; I—IV, 1980) — Florica Gheciulescu 671

Содержание

Язык и стиль

ИЛЯНА ОАНЧА — Поэтическое «описание» в освещении новой риторики : эпитет 539
ДОЙНА БОГДАН-ДАСКЭЛУ — Метафора в литературной критике 550

Теория, критика, История литературы

ИОН ВАСИЛЕ ШЕРБАН — Выбор объекта в социологической литературной критике (образец социологической интерпретации) 559
ДОРИНА ГРЭСОЮ — Отзвуки творчества молодого Аргези (II) 570
ТРАЯН КАНТЕМИР — Источники попоранизма у Жана Барта 578
СИЛВИАН ИОСИФЕСКУ — Миниатюрист Брэеску 584

Разбор текстов

АЛ. СЭНДУЛЕСКУ — В. Александри: *Despot-Vodă (Деспот-Водэ)* 594
ОТИЛИЯ ДУМИТРУ — Марин Преда: *O oră din august (Час в августе)* .. 603

Румынский ялык и литература за рубежом

ЭЛИЗА МИРУНА ГИЛ — Румынский язык и румынская культура в Дартмос Колледж 612

Тексты и документы

БРУНО МАЦОНИ — Из переписки Б. П. Хашдеу с Х. Шухардтом. „Frunză verde“ («Лист зеленый») как начальная формула народных песен 621
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ — Неудачный замысел : журнал *Athenaeum* и другие неопубликованные вещи Л. Ребряну 626

Современная дидактика

Г. БЕЛДЕСКУ — Функциональная сторона современного нормированного писания в перспективе преподавания 630

Дискуссии

ДУМИТРУ МАРКИДАН — Опыт изучения литературного текста в гимназии 642

Усовершествование, докторантура, дидактические степени

КОНСТАНЦА БЭРБОЙ — Румынский язык и литература в лицее 644

Хроника

Б. КАЗАКУ — Восьмидесятилетие академика Ал. Граура 648
ИОСИФ Е. НАГИУ — Г. Г. Урсу (1911 — 1980) 650

Рецензии

ДУМИТРУ ИРИМИЯ, *Limbajul poetic eminescian (Поэтический язык М. Эминеску)* — Василе Цыра; *I. Heliade Rădulescu interpretat de ... (И. Хелиаде Рэдулеску в освещении критики.* Вступительная статья, выбор текстов, хронологический указатель и библиография П. КОРНИ) — Мирча Попа; ИОСИФ КЕЙЕ-ПАНТЯ, *Eminescu şi Leopardi. Afinităţi elective (Эминеску и Леопарди. Элективные сходства)* — Г. Чаушеску; ИЛИЕ ГУЦАН, *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic (Тудор Аргези. Эротический вымысел)* — Д. Мику 652

Заметки

Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I. Surse (Румынская литература. Библиографический справочник. I. Источники. Под редакцией И. СТОЙКИ) — Букур Цинку; МИРЧА ПОПА, ВАЛЕНТИН ТАШКУ, *Istoria presei literare româneşti din Transilvania pînă la 1918 (История румынской литературной печати в Трансильвании до* 1918 *г.)* — Нае Антонеску 667

Журнал „Limbă şi literatură" (Язык и литература). Билиографический указатель (Т. I—IV, 1978 г.; I—IV, 1979 г.; I—IV, 1980 г.) — Флорика Гечулеску 671

„Descrierea" poetică în perspectivă neoretorică: *epitetul*

ILEANA OANCEA

„Lucrarea" poetică, prin însăşi natura sa, conduce la modificarea limbii, acest fapt dovedindu-se condiţia obligatorie a poeziei, căci limba ca instrument propriu-zis de comunicare este conceptuală, are un conţinut depersonalizat şi general şi este, prin urmare, lipsită de emotivitate şi senzorialitate [1]. Pentru a îndeplini *o funcţie estetică*, ea trebuie să se adapteze nevoilor expresive ale individualităţii creatoare, altfel spus să se facă purtătoarea „adevărurilor" ei subiective. Această convertire profundă, de esenţă, pe care poezia o produce, se manifestă cu deosebită pregnanţă în cazul acelui „modificator" poetic al limbii (creator de semnificaţii individualizate) care este epitetul; acesta determină prin însuşi rostul său stilistic — calificarea „estetică" [2], deci individuală, a unui obiect sau a unei acţiuni — trecerea de la limbajul instrumental, utilitar, al comunicării curente, la cel al invenţiei şi creativităţii lingvistice.

Universul imaginar al poeziei ne propune spre contemplare o lume sui-generis, de o concreteţe particulară; el prezintă astfel o serie de „însuşiri" menite să-l exprime individualizator în „materialitatea" lui, revelînd şi acoperind totodată un sens emoţional, care nu este altceva, în ultimă instanţă, decît mesajul însuşi al „comunicării" poetice. În plan stilistic, această lume este instaurată graţie utilizării figurilor retorice, adevărate „universalii" ale acestui tip de comunicare, printre care epitetul ocupă un loc privilegiat tocmai datorită virtuţilor sale caracterizatoare.

El este, alături de metaforă şi comparaţie, una dintre componentele cele mai importante ale *limbajului poetic figurat*, altfel spus o *invariantă* structurală a poeziei, funcţionînd la nivel sintagmatic prin combinarea dintre un determinat (substantiv sau verb) şi un determinant calificativ — epitetul ca atare (în general, adjectiv sau adverb, iar în epocile mai noi, tot mai frecvent, un substantiv cu prepoziţie). În special în cazul ultim figura în discuţie are şi un aspect paradigmatic, pentru că, pe lîngă punerea în relaţie a celor doi termeni, ea provoacă

[1] Vezi în acest sens Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*. Traducere de Ileana Georgescu. Tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu. Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1975.

[2] Redăm precizarea făcută de Tudor Vianu în studiul său clasic dedicat epitetului eminescian: „...epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină în lucrurile exprimate printr-un substantiv sau verb însuşirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul şi care au un răsunet în fantezia şi sensibilitatea cititorului" (*Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1968, p. 145—146).

și o deplasare a semnificației de tip metaforic, în plan asociativ deci ; însușirea exprimată fiind „improprie" și analogică, „acordul" semantic în cadrul sintagmei se realizează în plan strict subiectiv [3]. În această devenire metaforică a epitetului putem descifra, din interiorul mecanismelor poeticității, una dintre manifestările propriu-zis textuale a ceea ce s-a numit „mitul modern al poeziei".

Marea renovare semantică a epitetului în lirica modernă care se bazează pe sfărîmarea unor convenții (de limbaj și, implicit, de reprezentare a realității) se traduce prin urmare la nivelul textului poetic prin creșterea distanței (și implicit a discrepanței) semantice dintre termenii în contact. Epitetul devine în felul acesta purtătorul unor însușiri neașteptate (unele fără nici o bază obiectivă, deci „derealizante") reprezentînd modul însuși de existență a unei „realități" ireale, cu caracter vizionar, produs al replămădirii profund subiective, creatoare (nonmimetice) a lumii sensibile, pe care poetul modern o construiește, și o impune, exclusiv cu ajutorul cuvîntului. El este astfel cu atît mai revelator, mai sugestiv, deci are un randament poetic mai mare, cu cît se abate mai mult de la utilizarea curentă, stereotipizată și, în consecință, are o capacitate mai mare de individualizare a semnificației.

Estetismul modern în poezie se bazează pe acest fenomen al „deschiderii" semantice de tip combinatoriu a cuvintelor în text, care provoacă, prin încălcarea tot mai accentuată a restricțiilor lor selective, diverse grade de incompatibilitate semantică. Putem spune acum (caracterizînd dintr-o perspectivă retorică cele două tipuri fundamentale de practică poetică, ca și tipurile de poetică subiacentă) că poezia tradițională (de sursă romantică și postromantică) menținînd, cum este și firesc, „descrierea" poetică în zona imaginarului, cultivă, în general, asocierile previzibile, epitetul exprimînd, de cele mai multe ori, o calitate *evidentă, intrinsecă* noțiunii exprimate prin substantiv ; textul poetic trimite astfel la un „referent" existent și în afara lui, cu ușurință reprezentabil, poezia constituindu-se (dovadă zonele ei „descriptive") ca mimesis, în sens raționalist, copie „înfrumusețată", înnobilată a realului, care este „actualizat" poetic printr-un repertoriu de calificări bine statornicite de tradiția literară [4]. Faptul stilistic se întemeiază ca alegere dintr-un inventar de elemente „poetice" preexistente.

Poezia modernă, dimpotrivă, cultivă tot mai mult epitetul metaforic avînd la bază „conflictul" semantic dintre determinat și determi-

[3] În legătură cu definirea și clasificarea epitetelor, cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 144 — 181, și, mai ales, Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă* (I) și (II), în *Studii și cercetări lingvistice*, 1972, nr. 2 și 3.

[4] Nu întîmplător manualele românești de retorică ale secolului al XIX-lea recomandau, la metaforă, ca termenii puși în relație să nu fie prea îndepărtați unul de altul din punct de vedere semantic. Această îngrădire a inventivității lingvistice specifică poeticii clasice și pe care romantismul o prelungește în practica sa poetică, explică, credem, și de ce epitetul (avînd o valoare ornantă, și un caracter generalizant, deci o anumită independență în raport cu determinatul), nu a fost trecut printre figurile de semnificație. Impactul semantico-stilistic realizat de epitetul metaforic face însă din această figură, în ipostaza ei modernă, un veritabil metasemem.

nant, generat de asocierile „improprii" (incompatibile) dintre cei doi termeni, neacceptate de limbajul comun şi tot mai frecvent violînd şi regulile asociative ale codului poetic tradiţional. Poetica modernă este o poetică a abaterii. Evoluţia limbajului liric privită din punctul de vedere al figuraţiei poetice dezvăluie o permanentă accentuare a anormalităţii lingvistice : faptul nefiind doar „une particularité de l'école, il constitue l'aboutissement devenu conscient d'une nécessité interne de la poésie" [5].

O voinţă artistică de a-i reda lumii o anumită opacitate şi profunzime printr-o determinare nouă, rafinată, realizată în interiorul corespondenţelor dintre senzaţii duce la apariţia epitetului *rar*, căutat în zonele adînci ale unei sensibilităţi de o mare varietate şi bogăţie senzorială, nemotivat la prima „ciocnire" cu obiectul, deci căutat şi dificil, dar care, odată găsit, este fără îndoială „exact", tocmai pentru că este pe deplin *sugestiv*, deci creator al unor efecte singulare, neaşteptate, generator al acelei „surprize fecunde" proprie lirismului începînd cu Baudelaire [6].

Atitudinea antiromantică de respingere a subiectivităţii *sentimentale, declarative, pur enunţiative* se vădeşte în efortul poeţilor moderni de a atinge un anumit prag liric al sublimării şi al esenţializării, infuzate unui univers imaginar încărcat acum de conotaţii simbolice şi transfigurative în care nu ni se mai *descrie*, ci se *încorporează* o „stare de suflet". La nivel figurativ, înregistrăm trecerea de la epitetul *„ornamental", decorativ (plasticizant)* sau *subiectiv-generalizant* la epitetul *funcţional, sugestiv* şi *multiplu caracterizator*, printr-o tot mai pronunţată contextualizare a conotaţiilor.

Considerînd că „l'histoire de la poésie apparaît comme un écart qui va toujours en grandissant" [7], modul de funcţionare în diacronie a

---

[5] Jean Cohen, *Structure du langage poétique, Paris*, Flammarion, 1966, p. 124.

[6] Vezi în acest sens Hugo Friedrich, care precizează : „De văzut cum poezia transformă, distruge sau refuză total materialul mundan" (*Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea*. În româneşte de Dieter Fuhrmann, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 208), ca şi Gaston Bachelard, *L'eau et les rèves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1968, din care reţinem : „L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former les images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui depassent la réalité, qui chantent la réalité." (p. 23). Şi în altă parte : „Entre la *nature contemplée* et la *nature contemplative* les relations sont étroites et réciproques. La nature imaginaire réalise l'unité de la *natura naturans* et de la *natura naturata*". Stilisticianul american Michael Riffaterre consideră chiar, în legătură cu raporturile între mimesis şi literaritate, nu numai că textul literar deranjează realul, ci că „la mimésis est donc tout entière perçue non par rapport à des référents ou de signifiés, mais par rapport à des *formes* verbales, à des mots déjà arrangés en textes" (*La productivité du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 107). Redăm şi următoarea observaţie mai veche (1935) a lui R. Jakobson : „Quand, dans une structure poétique donnée, la fonction métaphorique s'exerce avec une grande tension, les classifications traditionnelles sont d'autant plus profondément subverties et les objets sont attirés dans une configuration nouvelle régie par des caractères classificatoires nouvellement crées" (*Huit questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, p. 64).

[7] Jean Cohen, *op. cit.*, p. 155.

acestei figuri atît de importante în cadrul procesului de modernizare a limbajului poetic reflectă cu toată claritatea acest fenomen.

Încercăm să ilustrăm în continuare, pe baza analizei cîtorva texte din opera unor poeți români moderni, acest adevăr descoperit de poetica și retorica actuală.

Ne vom opri mai întîi la poezia lui V. Voiculescu, pentru că ni se pare că ea reflectă în mod exemplar marile mutații petrecute în poezia românească a secolului nostru în acest sens. Ea ne oferă o imagine deosebit de concludentă a desprinderii lirismului de tiparele poeziei posteminesciene („tradiționale" și, deci, într-o anumită măsură, stereotipe), altoite pe direcția sămănătoristă. Primele sale creații sînt departe de a reflecta o nouă sensibilitate și, implicit, o modalitate nouă de prelucrare a limbajului.

Iată o evocare a naturii în care cromatica este fidelă obiectului, deci generalizantă, iar impresiile pe care le stîrnește peisajul în sensibilitatea poetului vin din registrul atît de cunoscut al „înduioșării" romantice (prin epitetele *dulce, duios, domol)* : „Era pe la Rusalii și socul *alb* de floare / Umplea întreg văzduhul cu *dulcea* lui mireasmă, / *Adîncul* cer *albastru*, încununat de soare, / Părea o strălucită și grea catapeteasmă". Versurile care urmează amintesc chiar pe Alecsandri : „Zîmbind ca o mireasă sta *tînăra* dumbravă / *Duios* ca un logodnic cînta *domol* izvorul" (I, 7) [8].

Absolut edificatoare în acest sens este prima creație inserată în volum, intitulată *Poezia* (1916), în care surpriza stilistică lipsește cu desăvîrșire, pentru că textul este alcătuit după regulile și cu materialul poetic al unui limbaj de care lirica românească începuse treptat să se elibereze. Redăm un fragment care-l poate înscrie pe autor (ca stil și viziune) în direcția poetică unind pe Vlahuță (care trimite însă și la lirica pașoptistă) cu Iosif și Goga : „*Cerească* floare *albă, strălucită*, / Cu *blînd* miros de rai, e Poezia. / Sămînța ei de îngeri e zvîrlită / Și brazdă *caldă*-i e copilăria. // Ascunsă-n suflet, *tainică, cuminte*, / Din *lin* izvor de lacrime *amare* / Și din dulceața bucuriei *sfinte* / Ea suge hrană și se face mare. // ...Dar nu-nflorește *falnică*, deplină / Decît la *viul* soare-al cugetării" (I, 3). Epitetele *cerească, albă* (în această accepțiune de „pură", „imaculată"), *strălucită, blînd, tainică, cuminte, lin, amar, sfînt, falnic* sînt toate „frecvente și caracteristice" unei întregi etape (vechi) de poezie românească, ca și tipurile de îmbinări : *lacrimi amare, bucurie sfîntă, lin izvor.*

Fără un timbru personal, lipsite de putere de invenție poetică (vizibile atît la nivelul limbajului poetic nefigurat, cît și la cel figurat în care înregistrăm epitetele apreciative, golite, cum se știe, de orice capacitate de a stîrni reprezentări : *mai bune, sfînt, blînd, fericit*), versurile care urmează trimit din nou la poezia lui Vlahuță, Iosif, Goga,

[8] Exemplele sînt excerptate din Vasile Voiculescu, *Poezii*, vol. I—II. Antologie și prefață de Aurel Rău. Text stabilit de I. Voiculescu și I. Iova, București, Editura pentru literatură, 1968.

deci la un anumit nivel stilistic al liricii posteminesciene : „Din ale voastre suflete *mai bune* / Duraţi locaşul lumii viitoare, / — Obştesc liman, ce pururi să răsune / De-a muncii drepte *sfîntă* sărbătoare. // Adăpostiţi sub el *pe veci* s-or strînge / Răzleţii fraţi din gheara dezbinării, / Şi-n *blînda*-i pază nimeni n-o mai plînge / Pe tot cuprinsul *fericit* al ţării !" (I, 25).

Poezia sa de început, valorificînd un ideal poetic raţionalist (căci ea nu înfloreşte „falnică, deplină, / Decît la viul soare-al cugetării"), reactualizează inventarul de imagini (epitete propriu-zise, în cazul nostru, ca şi procedeele de selecţie a acestora în raport cu determinatul bazate pe previzibilitate sau pe abateri minime, şablonizate şi ele) codificate de limbajul poetic tradiţional. Elocventă în acest sens este prezenţa, pe lîngă epitetele *vechi, sfînt, blînd, mîndru* etc., a lui *falnic*, şi *dalb*, marcate atît de puternic din punct de vedere stilistic de uzul — şi abuzul — caracteristic liricii româneşti din secolul al XIX-lea : „Şi creşte furtuna ca marea pe-ntinsul cel *falnic* al ţării, / Cu hohot se tînguie şesul şi munţii cu *falnic* brădet" (I, 55) ; „Doar nucul plin de umbră rămîne drept într-una, / Cupola-i grea de frunză punînd-o scut luminii, / Ca un monarh ce, *falnic*, în mijlocul grădinii / Cu braţele-nălţate îşi ţine sus cununa" (I, 104) ; „Cirezi de vite *falnice* se-ndreaptă / Spre depărtate tîrguri apusene" (I, 23) ; „El sufletu-mi să-ţi dea, ca Oltul, apriga-i mînie, / Ce-nfioară valea, / Dorul neatîrnării, *dalba* vitejie..." (I, 31) ; „A doua zi sta lînced sub *dalba* desflorire" (I, 102).

Pentru exemplificare, redăm cîteva din sintagmele în care apare epitetul *sfînt*, unele cu evidente amprente sămănătoriste ; substantivele conotate astfel (elemente ale naturii, stări afective) trimit la lirica tradiţională, conturînd un cadru poetic convenţional : „cerul *sfînt*" (I, 36) ; „*sfîntul* soare" (I, 21) ; „*sfinte, rodnice* ogoare" (I, 23) ; „chemarea-ţi *sfîntă* a doinei" (I, 31) ; „Dreptatea întoarse, crescută, *sfînta-i* faţă" (I, 22) ; „Şi cum li se vărsa din suflet prisosul *sfintei* bucurii" (I, 11) ; „Şi-n aurul iubirii *sfinte* m-ai ferecat deasupra urii (I, 14) ; „*sfîntu* soare" (I, 159). Relativ frecvent apare şi *dulce* : „Era o vreme *dulce* cu aburi pe zăvoaie" (I, 223) ; „*Ce dulci* şi *moi* acuma par umbrele durerii" (I, 88) ; „Dar cîntă gura *dulce* a vîntului de sud" (I, 172). Întîlnim chiar şi pe *radios* : „*radiosul* Păcat" (II, 200) şi forma veche *sombru* : „*sombra*-i semeţie" (II, 196).

Un univers bucolic sămănătorist înconjoară şi evocarea inspiraţiei (a harului poetic) din poezia *Pe drumul ciobanilor* : [Strofa] „Şi slobodă şi-alege-n drum popasul / La ape *dulci* sub braţe de troiţă" (I, 223). Interesant este faptul că utilizarea acestui „topos" poetic curent în lirica secolului al XIX-lea diferă de la o epocă la alta din creaţia lui Voiculescu, astfel că, în consens cu întreaga evoluţie a poeziei sale, şi a lirismului românesc în general, epitetul în discuţie se resemantizează desprinzîndu-se de contextele tradiţionale şi valorificînd

asociațiile de tip sinestezic [9] (estompate de cele mai multe ori pînă atunci) pe care acest epitet cu caracter senzorial le conține latent, putînd să le declanșeze în funcție de determinatul cu care este asociat : „Cum vii din carne și eternitate / Întreagă miez de adevăruri *dulci*“ (II, 24) ; „Vin zile cărunte / Spre văile moi / Se lasă mărunte / *Dulci* neguri de oi“ (II, 28).

Evidenta evoluție a limbajului poetic din opera lui Voiculescu în direcția modernizării lui poate fi remarcată cu ușurință dacă raportăm versurile sale de început la cele ale perioadelor ulterioare. Reținem, în acest scop, un fragment „descriptiv“ din poezia *După ploaie* (II, 74) : „Arome *lungi, pestrițe* se țes *moi* ca o lînă / Velințe de *parfumuri* pe *limpedea* țărînă / Și-un curcubeu *de izuri* sbucnește împrejur, // Cu lanuri *de miresme* sădite-n șesul *pur* / Jos de la *gravul* miros de lut dospit și pînă / La *recea* și *înalta* mireasmă *de azur*“. Toate calificările sînt nonpertinente (realizează raporturi de incompatibilitate semantică). Sinesteziile *lungi, pestrițe* mediază transpoziții dinspre domeniul vizual spre cel olfactiv și tactil ; epitetul *limpede* este violent contradictoriu în raport cu determinatul *țărînă*, ca și *pur* pe lîngă *șes* (valorile conotative trimit însă spre aceeași senzație de prospețime, sugerînd regenerarea naturii pe care o provoacă o ploaie de vară pe cîmp).

Dominante rămîn impresiile olfactive, redate de mai multe ori în continuare prin epitete metaforice (unele pe lîngă termeni ai universului campestru) : velințe *de parfumuri*, curcubeu *de izuri*, lanuri *de miresme*, ca și prin calificări din nou de tip sinestezic, declanșînd asociații multiple : *gravul* miros de lut ; *recea* și *înalta* mireasmă *de azur*.

Descrierea rămîne însă, cu toată deschiderea ei metaforică, prinsă în solul realului care nu este negat (cum vor face unii dintre poeții care și-au încorporat experiența poetică suprarealistă), ci numai îmbogățit și oferit, grație epitetului, unei percepții mai subtile, mai nuanțate (violentarea automatismelor de limbaj generează o violentare identică a automatismelor percepției).

Studierea sinesteziilor, adică a transpozițiilor realizate datorită epitetului de la un domeniu al sensibilității la altul și care, deci, au la bază asocieri realizînd diferite grade de incompatibilitate semantică dintre determinat și determinant (de la cele „minime“, șablonizate, la cele imprevizibile, deci rare, profund individualizante), ne oferă posibilitatea de a urmări „deschiderea“ semantică a figurii ținînd de o poetică din ce în ce mai puțin mimetică, deci care are față de real (în ceea ce are el imediat și concret), o atitudine liberă, transfiguratoare,

[9] Acceptăm în categoria epitetului *sinestezic* nu numai sinestezia în sens strict (cf. Mihaela Mancaș, *La synésthésie dans la création artistique de Mihai Eminescu, Tudor Arghezi et Mihail Sadoveanu*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1962), ci și „pseudosinesteziile“ alcătuite dintr-o noțiune abstractă și o calificare de tip senzorial. Vezi în acest sens Gonzalo Sobejano. *El epiteto en la lirica española*, Segunda edición revisada, Madrid, 1970, p. 378—379.

cu caracter vizionar. Ne vom referi în continuare la acest aspect luînd pentru exemplificare poezia lui Eugen Jebeleanu [10].

Înregistrăm în creaţia acestui poet sinestezii de la cele de tip eminescian (avînd la Eminescu valoare de abatere de la normă şi, deci, în textul eminescian, puternic individualizatoare) : „Priveşte : zece semilune / sclipesc, printre stelele *umede* / pe cer" (II, 319) la cele efectuînd transferuri senzoriale neaşteptate : „Văzduhul din atlazuri îmi resfiră / steaguri de muzici *veştede*, în pagini" (I, 13) ; „Ştiu... ce frumos e să mîngîi o coardă / şi s-o prefaci în iederă ce naşte / spirale *moi* de umbră şi de muzici" (II, 280) ; „Totul este atît de firesc / încît mă mir de ce mai şi scriu / aceste litere pe care ar trebui să le gîndesc / *melodios* doar în vioara-sicriu" (II, 138) ; „Am nevoie / să mă oglindesc în ochii tăi / grei de lacrimi *aurii* de fericire" (II, 27). Ele apar, uneori, combinate cu epitete personificatoare (avînd deci la bază acelaşi transfer modern de seme dinspre epitet — dobîndite analogic, deci metaforic, de acesta — spre determinat) ca în acest exemplu : „Oglinzi *domoale*-n rotogol albeau / şi aburite fiecare-n parte. // Ca toate dimineţile, aceleaşi, *moarte* // şi *reci* şi *mătăsoase*, *calm* pluteau" (I, 29).

Epitetul cromatic este acela care dă poetului modern posibilitatea distanţării de real, transfigurîndu-l, intensificîndu-l. El se asociază cu epitete personificatoare şi sinesteziile non-cromatice, demonstrînd adevărul că drumul epitetului în diacronie este cel de la compatibilitate la noncompatibilitate, adică de la calificare sintagmatică la calificare paradigmatică (deplasare a codului, renovare a lui), deci spre metaforă : „Neruginite de toamne / se clatină frunzele-*albastre*, / *fluide* şi *surîzătoare*, / în seninătate de astre" (I, 70). Epitetul cromatic nonmimetic, pe care-l putem califica în această ipostază ca epitet creator *(frunze-albastre)*, conferă o notă foarte modernă unei poezii în aparenţă simple, directe, transparente.

Iată alt fragment în care epitetul funcţionează metaforic (deci este „impropriu" obiectului descris) : „Apune soarele ca-ntotdeauna, / şi rîurile-s şapte lungi beteli / *de aur moale* : nu lipseşte una... // Peşti *de mătase*, peşti pumnale-*albastre*, peşti de *opal*, *de vînt*, peşti lungi *de-oţel*..." (I, 101, 102). Depăşind nivelul cuvîntului, înregistrăm construcţii mai ample cu valoare calificativă prin care un peisaj se interiorizează, „descrierea" determinînd osmoza dintre cosmos şi eul liric : „Luna / *de forma buzelor tale*, / plopul / de *forma neliniştilor* / *şi speranţelor mele*..." (I, 357).

Epitetele antitetice au aceeaşi semnificaţie de a tulbura automatismele percepţiei, prilejuind o calificare multiplă şi mai complexă a obiectului, „confruntarea" sensurilor rezultată din incongruenţa semantică denotativă devenind „acord" conotativ (în plan estetic, deci) : „*Uşoară* sînt şi *grea* ca un blestem / sînt piatră şi sînt viaţă neajunsă" (I, 165) ; „Aşa-i că nu dispari, ci-ntr-una / doar te roteşti, de *plumb* şi

[10] Exemplele sînt excerptate din Eugen Jebeleanu, *Scrieri*, vol. I—II, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

cer, / rostogolind ca marea luna / în valuri care-n veci nu pier ?" (I, 243) ; „O, nu, eu nu acest lucru / am vrut — în mine-am strigat — / sub cerul și *roz* și *de cupru* / atîta sînge-i vărsat" (II, 199).

Dintre epitetele metaforice alcătuite din substantiv cu prepoziție sînt frecvente cele aparținînd cîmpului semantic al „stingerii", redate prin imaginea *scrumului, a fumului, a cenușii :* „Aduceți-mi din beznă *cea mai cernită* haină / și-așterneți-mi pe față un văl *imens, de fum*" (I, 151) ; „Nu se mai vede sub hîrtie / din inimă mai mult, decît / o gură ca o rană vie, / în goana unui tren *de fumuri*" (I, 62) ; „Și-acum, / un fluviu de lacrimi de-aș fi, n-aș mai putea / să-ntorc pe nimeni din drum, / de după codrul de *scrum* la lumină, / decît vîrtejul cu frunze *de fum* — / doar adierea zădărniciei..." (I, 83) ; „Și-acuma ești o păpădie, / o biată păpădie / de *cenușă*..." (II, 315) ; „și sborul somnambul al / licornului de *brumă*, despre care / nici nu ai auzit măcar" (II, 133). Imaginile sînt uneori criptice, netrimițînd la un obiect cunoscut de mai înainte : „Căci te vor sori și ninsori / sfîșiindu-te. Și latră / jderi *de-argint* în închisori, / pasăre în vis de piatră" (I, 28) ; „De sus cînd va ajunge cristalu-n roți de spini, / mori crud vor măcina-n gînd făini *de-argint* spre cer" (I, 21).

Redăm și alte epitete de acest tip în care descoperim aceeași îndepărtare dintre termenii în contact : „vrăbii *de azur*" (I, 260), „stele *de rouă*" (II, 280) ; „tainice frunze *de vînt*" (I, 290) ; „blana / *de-amurg* fosforescent / a vulpii" (I, 226) ; „Aș putea să sbor și să vă părăsesc, / dar inima mea este urechea unei pînde ; / palidă-n întunericul surd / așteaptă să audă foșnetul sborului vostru / smulgînd frunzișuri *de păsări*..." (II, 225) ; „Norii-n volane marchize / dau evantalii de moarte / mîinii făcînd semn departe / pașilor mici, *de caise*" (I, 36).

Apelînd de data aceasta la cîteva exemple din poezia lui Șt. Aug. Doinaș [11], reținem din nou această dimensiune modernă a epitetului vizînd cromatismul ca instrument al sugestiei, deci nu pictural și mimetic, ci vizionar și intensificator. Insistăm asupra acestui tip de epitet, prin excelență incompatibil, pentru că el demonstrează „interiorizarea" stărilor lirice care nu mai sînt numite ca atare, ci sînt infuzate în text grație valorilor disforice sau euforice ale calificărilor cromatice a căror iconicitate se estompează. Prezența lor este menită mai mult să acopere, sugerînd, decît să facă să țîșnească un sens emoțional, prin excelență tulburător, ambiguu. *Albastru* apare cu această semnificație într-un context în care ne întîmpină și imaginea „negativului", care obsedează conștiința poetică modernă : „Rana cerului doare / Suptă de greieri *albaștri,* / Idoli copți din nimica / umblă și pipăie frica" (180) ; „în locul inimii se tot lărgește / o scorbură în care locuiesc furnici *albastre*" (259) ; „Totul e atît de firesc în tăcerea noastră. Fiecare ne spunem : — Așa trebuie să fie... / Alături, umbra *albastră* / pentru adevăruri gîndite stă mărturie" (21) ; Ce conotații implică această culoare, pe care poetica romantică o considerase purtătoare a ideii de

[11] Exemplele sînt excerptate din Ștefan Augustin Doinaș, *Versuri,* București, Editura Eminescu, 1972.

înălțime, ideal, seninătate, în aceste contexte ? Semnificația ei nu este de a face „imagine" în sine, ci de a întări caracterul de substituent (de figură) al substantivului, a cărui irealitate este sporită astfel prin calificare. Pe de altă parte, ea îl investește cu o aură emoțională greu de definit, tocmai pentru că este încifrată într-o astfel de „metaforă afectivă" [12] care se încarcă cu o anumită semnificație doar *hic* et *nunc*. Contextual deci, ca „imagine" legată indestructibil de substantiv, fuzionînd cu el, ea este în primul rînd *afectivă* și apoi, sau deloc, senzorială, înlocuind prin subtile conotații subiective vechiul epitet apreciativ din poezia romantică, care eticheta fără echivoc determinatul în funcție de valorile sale „morale" (*trist, jalnic, duios* etc.). Uneori epitetul își păstrează „vizualitatea", dar combinația nu ține seama de anumite restricții combinatorii (de tip referențial) : „El o caută-n zadar : trupul ei mereu își pierde / în argint *albastru-verde* / auriul chihlibar" (96).

Redăm și alte asocieri cu cromatism nonpertinent : „și streșinile toate-ntr-o aripă, / Cîntînd sub vîntul *galben*, a risipă" (89) ; „Fereastra / dădea din stradă-n nori, din nori în cerul / mereu sporind al unor devorante / tăcute arderi de *argint* și zdrențe" (277) ; „Dar azi, la țărmul *verde* al minunii, / din ce în ce mai rar, mai gîrbov vin" (124) ; „Ci eu aud sub limba ta, ca-n trunchiul scobit al unui fag o veveriță, / cum se agită *albul* strigăt care, / sărind asupra mea, mă va trezi" (248—249). „O, sfîntă, trecătoare voluptate ! / Rămîn doar drojdiile *verzi* și noi, / Căci vasele se sparg și se revarsă" (25).

Poezia întrupează acum mai mult ca oricînd o stare sufletească venită însă din straturile cele mai adînci ale eului, epitetele materializînd abstracțiuni (ca, de exemplu, imaginea timpului *albastru* unde abaterea realizată de epitet este maximă), trăiri sau chiar elemente ale cadrului natural (în care nu se urmăresc ca în vechea poetică valorile lui plastice, pitorești, sau decorative). Sugestiile coloristice fac acum să circule în sevele substantivului un fluid emoțional difuz, irațional, cu rădăcinile înfipte departe într-o psihologie a profunzimilor. O mare parte a epitetelor cromatice au la poeții moderni o astfel de semnificație ; sporirea acestui tip de epitet prin excelență creator nu numai de atmosferă subiectivă, ci și a unei vizualizări specifice unui mimesis ființînd după alte legi decît cele aservite realului se dovedește în acord cu întreaga mișcare a artelor moderne (pictura evoluînd, cum se știe, și ea, spre o maximă libertate, față de acesta).

Reținem cîteva exemple în acest sens din poezia lui Baconsky[13] : „Numai eu, numai ieri / am atins cu aripa tăcută / timpul *albastru*" (233) ; „Am uitat cum arată la chip / trecătoarele ploi, am uitat dimineața cu genele pline / de lacrimi, surîzînd la răspîntii *albastre*" (222) ; „Și zilele ce vin vor avea chipul tău / *Luminos* și *albastru*" (39). Senzația de „realitate" ireală țîșnește din „figurația" poetică în care *albastru* închide o vibrație afectivă (dar și iconică, de data aceasta) :

[12] Pentru noțiunea de „metaforă afectivă", cf. Jean Cohen, *op. cit.*, p. 129, 215.
[13] Exemplele au fost excerptate din A. E. Baconsky, *Fluxul memoriei*, Editura pentru literatură, 1967.

„Casa pe țărm răsucită în palele vîntului / rece din nord, alungitele umbre de păsări / și iarna cu gheare *albastre* / e tot ce-am dorit" (14); „Au crescut laolaltă cu brazii și carpenii lor, / unde umbra bătrînilor mei rătăcește cu turmele caprelor *negre* / Și luna de toamnă se vede prin arbori cu coarne *albastre* de cerb. Vîntul lung, vîntul *galben* și murmurul ploii tîrzii au umblat cale lungă prin visele mele" (34).

Semnificația neliniștitoare a *galbenului*, frecvent la Baconsky, va deveni pregnantă în alte contexte, acesta „precizîndu-și" conotațiile de tip disforic la nivel intertextual. Iată un fragment revelator în acest sens (de menționat că aici ne întîmpină și alte astfel de epitete cu o cromatică incompatibilă cu obiectul, deci nonmimetică): „Și cerul pe care umblau / seminții rătăcite, / Cerul *verde* și *greu* / începuse să-adoarmă în fluviu — / și soarele rămas fără petale / clipea ca un ochi obosit / și poetul Bacovia / singur / pe norul lui *galben*" (264).

Epitetul cromatic conferă astfel substantivului un sens prin excelență emoțional, legat nu atît de impresiile vizuale (deci de concreteța lui), ci de aura subiectivă (conotativă) care scaldă toate aceste impresii, trimițînd însă în același timp la anumite obsesii reflectate în paradigmele poetice în care intră ele la nivelul „mitului personal" al creatorului (adică la nivelul modului în care codul său poetic structurează viziunea sa particulară asupra lumii). Astfel, *albastru* poate avea o semnificație benefică, de pace, calm, sau, dimpotrivă, depresivă, *galben, verde*, de asemenea. Despre simbologia lui *alb* se știe că întrunește în creația modernă și sensuri profund disforice, mergînd, așa cum se întîmplă la Mallarmé, pînă la sugestia neantului, a stingerii, a absenței oricărui sens.

Epitetul creator, rod al independenței lui în raport cu substantivul, determină — aparent paradox — prin chiar acest fapt, o aderare totală la el, făcîndu-l adică să devină „intraductibil", insubstituibil; altfel spus, virtuțile sale transfigurative, simbolice, rezidă în puterea lui de a-și apropia *altfel* obiectul, înstrăinîndu-l întîi la nivelul denotației pentru a ni-l restitui, la nivelul conotației, intensificat; dobîndind o însușire profund „ilogică" din perspectiva limbii comune, el își anulează prin chiar această calificare tot ceea ce se interpunea între el și intuiția ireductibilă a poetului, pentru a putea deveni *direct* indicele acesteia (fără reziduurile care-l țineau prizonierul reprezentărilor comune, stereotipizate, deci „logice"). Concludent este textul care urmează și pentru că o astfel de utilizare a epitetului cromatic face parte dintr-o evocare a universului „formal" care obsedează sensibilitatea modernă: „Sînt împăcat sau poate nu. Femei / și tauri *galbeni* noaptea văd, cînd luna / trece prin nori — forme de paradis. / Forme *nedezlegate*, forme *pure* / mă caută și mă cuprind adesea; apoi dispar și se întorc în mare / ca urmele iubitelor uitate. / Noaptea pe plaja goală — nu-mi rămîne decît o nostalgie fără noimă" (238).

Epitetul este, prin urmare, un indice revelator al capacității afectiv-imaginative a creatorului de poezie, studierea lui ca și a celorlalte figuri retorice prilejuindu-ne nu numai accesul *din interior* (singurul adecvat naturii textuale a poeticității) la cunoașterea universului ima-

ginar al marilor personalităţi poetice, ci deopotrivă spre acela al „personalităţilor" supraindividuale, deci al şcolilor, curentelor şi stilurilor literare. El poate marca o tradiţie sau dimpotrivă poate semnala o revoluţie.

Descifrarea invariantelor de structură, deci a configuraţiilor limbajului poetic, într-o veritabilă „gramatică" a poeziei, prin plasarea analizei la nivelul categoriilor retorice generale, altfel spus prin studierea scheletului figurativ al poeticului — ceea ce s-a numit limbajul poetic figurat, neuitînd însă că există, alături de el şi la fel de important, şi un limbaj poetic nefigurat — este absolut necesară în cazul unei „istorii" a poeziei care nu este altceva decît evoluţia modului de prelucrare poetică a materiei verbale în anumite epoci literare în strînsă legătură cu idealul estetic (şi implicit de poeticitate) la care o epocă aderă, motivîndu-se astfel printr-o cercetare intrinsecă, singura valabilă în cazul poeziei, categoriile hermeneutice elaborate de istoria, critica şi teoria literară (ca acelea de clasic, romantic, modern). În felul acesta, istoria poeziei ar putea deveni locul unde se exercită puterea explicativă a stilisticii şi a poeticii.

Metafora în critica literară

DOINA BOGDAN-DASCĂLU

Tendința de metaforizare este o proprietate a limbajului uman [1], a cărei varietate e determinată de dominarea contextelor în care se concretizează de către funcții diferite ale limbii [2].

Deoarece limbajul criticii literare nu poate exista decît cu condiția raportării sale la un limbaj-obiect (cel mai adesea poetic), el se integrează, alături de acela al lingvisticii, al logicii etc., printre m e t a l i m b a j e. Ipoteza de lucru pe care o adoptăm este aceea că dominarea sa de către funcția metalingvistică reprezintă un factor care e de așteptat să imprime metaforei critice un număr de trăsături proprii.

Prezența constantă a metaforei în limbajul criticii literare românești a fost sesizată atît de critici, cît și de lingviști, care au exprimat adeseori opinii contradictorii. Astfel, în timp ce Vladimir Streinu a teoretizat necesitatea întrebuințării metaforei în critică, arătînd că ei i-ar reveni rolul de a aproxima sensul inefabil, intraductibil pe altă cale, al textului literar [3], alții (Paul Zarifopol [4], Șerban Cioculescu [5], Adrian Marino [6], Al. Philippide [7]) condamnă nu numai abuzul de metafore, ci și simpla lor folosire. Se vede că, și într-un caz și în celălalt, e vorba de luări de atitudine cu privire la oportunitatea metaforizării în critica literară. Contribuția lingviștilor se înscrie în sfera

---

[1] Cf. în acest sens Ștefan Munteanu, *T u s c u l u m de Lucian Blaga. Observații stilistice*, în *Limbă și literatură*, XXII, 1969, p. 156 : „Metafora apare ca o *necesitate* dictată de o rațiune internă", și anume de aceea a exactității în exprimare. Ideea apare la A.-J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, București, Editura Univers, 1975, p. 28 : „întrucît limba naturală nu este niciodată pur denotativă, ci multiplană, existența sub amenințarea constantă a metaforei este o stare normală, o condiție a «condiției umane»".

[2] Pentru distincția între metafora poetică și cea științifică, cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 214—215. Solomon Marcus, în *Poetica matematică*, București, Editura Academiei, 1970, p. 93—95, analizează metafora matematică, lingvistică și poetică.

[3] *Stilul critic*, în *Pagini de critică literară*, I, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 273 — 285.

[4] *Despre vocabularul criticii*, în *Pentru arta literară*, II, București, Editura Minerva, 1971, p. 357—363.

[5] Recenzie la Vladimir Streinu, *op. cit.*, în *Aspecte literare contemporane*, București, Editura Minerva, 1972, p. 611 — 614.

[6] *Introducere în critica literară*, București, Editura tineretului, 1968, p. 415.

[7] *Despre stilul criticii literare*, în *Limbă și literatură*, 1972, vol. III, p. 358 — 361.

cultivării limbii, ei arătîndu-se preocupaţi mai ales de problema corectitudinii semantice a unor termeni figuraţi [8].

Luînd în considerare un mare număr de exemple, am ajuns la concluzia că, din punct de vedere *formal*, metaforele critice nu se deosebesc de cele poetice şi că, pe această cale, nu se poate ajunge la stabilirea specificului celor dintîi.

Metaforizarea este, în limbajul criticii, un procedeu transferat din limbajul-obiect, ceea ce explică *identitatea formală*, dar, în acelaşi timp, şi *nonidentitatea funcţională* a metaforei critice şi a celei poetice. Motivarea acestei nonidentităţi este dată de Roman Jakobson: „Funcţia poetică proiectează principiul echivalenţei de pe axa selecţiei pe axa combinării. Se poate obiecta că şi metalimbajul foloseşte în secvenţe unităţi echivalente atunci cînd combină expresii sinonime în fraze ecuaţionale: A=A [...]. Cu toate acestea, poezia şi metalimbajul se opun diametral între ele: în metalimbaj se foloseşte secvenţa pentru a construi o ecuaţie, pe cînd în poezie se foloseşte ecuaţia pentru a construi o secvenţă" [9]. Se poate înţelege că, în cele două limbaje (critic şi poetic în cazul de faţă), termenul figurat îndeplineşte, concomitent, un dublu rol: pe acela de a defini un alt termen (funcţie metalingvistică) şi pe acela de a se indica pe sine (funcţie poetică), deosebirea fiind că în limbajul poetic funcţia metalingvistică este subordonată celei poetice, pe cînd în limbajul criticii literare raportul dintre aceste funcţii se inversează.

Pentru explicarea locului dominant deţinut de funcţia metalingvistică în cazul metaforei critice, e necesar să se facă o distincţie între provenienţa metaforizării ca operaţie şi provenienţa termenilor care o concretizează. Ca operaţie, metaforizarea e transferată, aşa cum am afirmat, din limbajul poetic în acela al criticii literare, faptul motivîndu-se prin ceea ce numim *presiunea limbajului-obiect asupra metalimbajului* [10].

În schimb, termenii metaforici provin, aproape întotdeauna, din limbajul referenţial sau din metalimbajele artelor nonverbale, prin *transpoziţie* (sau *împrumut intern*). Dacă transferarea operaţiei de metaforizare are drept consecinţă modificarea ierarhiei funcţiilor, transferul de termeni determină modificări de natură semantică.

Capacitatea transpoziţiei de a genera sensuri figurate a fost constatată de Ch. K. Ogden şi I. A. Richards: „De cîte ori un termen este scos din universul discursului pentru care a fost definit, el devine o

[8] C. Otobîcu şi M. Mitran, *Despre limbajul criticii literare*, în *Limba română*, VII, 1958, nr. 3, p. 15; Flora Şuteu, *Cîteva constatări cu privire la limbajul criticii literare*, în *Limba română*, XXI, 1972, nr. 5, p. 471 — 475. Cf şi *Limbajul criticii literare* (Dezbatere, Academia R. S. România, 1972), în *Limbă şi literatură*, 1972, vol. III, p. 354 — 373.

[9] *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1964, p. 95.

[10] Cf. Flora Şuteu, *art. cit.*, p. 471 — 472.

metaforă și are nevoie de o nouă definire"[11]. Se cuvine să precizăm că termenii transpuși nu dezvoltă întotdeauna sensuri metaforice[12]; motivul trebuie căutat în distincția deosebit de utilă pe care o fac J.-L. Descamps și A. Phal între vocabularul *științific* (nespecific unei științe sau tehnici date) și vocabularul *tehnic* (specific unui asemenea domeniu)[13]. Din această distincție rezultă că numai termenii tehnici pot să participe la transpoziții cu efect metaforic. Adăugăm că, din perspectivă diacronică, distincția respectivă încetează să mai fie atît de riguroasă, căci termenii tehnici manifestă o permanentă tendință de a trece în rîndul celor științifici.

Frecvența foarte ridicată a termenilor tehnici în limbajul criticii literare se explică prin aceea că ei denumesc concepte fundamentale și explică, la rîndul ei, marea frecvență a metaforelor corespunzătoare, ca și, probabil, preponderența, în cadrul acestora, a metaforelor *in absentia* (din cele aproximativ 550 de metafore pe care le-am avut în vedere, numai 54 sînt *in præsentia*), care, servind la exprimarea unor concepte fundamentale, sînt ușor de înțeles chiar în absența termenului propriu. *Transparența* acestui tip de metaforă în limbajul criticii literare se opune opacității aceluiași tip în limbajul poetic.

O altă trăsătură a metaforelor *in absentia* din limbajul de care ne ocupăm, ce derivă, de asemenea, din frecvența lor ridicată, e caracterul lor adeseori *supraindividual* și chiar tendința de a evolua spre *clișeul metaforic*. În situația descrisă se află, de exemplu, *arhitectură* „structură" : „*arhitectura* logică, de obicei din beton armat, a criticii sale" (Ibrăileanu, S.R.S., I, 54), „*arhitectura* poemului" (Papadima, S.Î.V., 233); *coardă* „stil, manieră" : „Tudor Arghezi preconizează o artă mai simplă a cuvîntului, o singură *coardă* de liră" (Cioculescu, A.L.C., 64), „bardul [...] cîntă pe *coarda* poetului popular" (Zarifopol, A.L., II, 97) etc. Tendința spre clișeu apropie metafora critică de cea lingvistică[14] și, totodată, îi asigură specificitatea în raport cu metafora poetică : în limbajul poetic, clișeele provin mai ales din metaforele ornamentale (transformare ce le precedă dispariția), pe cînd în limbajul criticii clișeul servește la exprimarea conceptelor fundamentale[15], ceea ce îi conferă stabilitate diacronică. Aceste trăsături ale metaforelor poetice (funcționînd în limbajul-obiect) și ale metaforelor

[11] În I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, București, Editura Univers, 1974, p. 111. Aceeași idee e afirmată și de Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 30.

[12] Constatarea e făcută de Pierre Gilbert, *Remarques sur la diffusion des mots scientifiques et techniques dans le lexique commun*, în *Langue française*, 1973, 17, p. 41, dar numai cu referire la trecerea unui termen științific în limbajul uzual.

[13] *La recherche linguistique au service de l'enseignement des langues de spécialité*, în *Le français moderne*, 1968 (*apud* Pierre Gilbert, *art. cit.*, p. 31 — 32).

[14] Aceasta constituind adeseori obiectul unui proces de *lexicalizare*, cf. I. Coteanu, A. Bidu-Vrănceanu, *Limba română contemporană*, II. *Vocabularul*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 64.

[15] Situație caracteristică limbii în general, cf. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*. Ediție definitivă, București, Editura științifică, 1975, p. 314.

critice (active în metalimbaj) dovedesc că deosebirea dintre cele două tipuri e suficient de mare pentru ca ele să fie considerate drept concretizări ale unor funcții dominante diferite. Supremația funcției poetice condiționează, de pe o parte, caracterul individual, irepetabil, al metaforelor din textele poetice, și, pe de altă parte, necesitatea renunțării la clișeu. Supremația funcției metalingvistice justifică întrebuințarea în continuare a metaforei critice, chiar și în situația cînd a devenit clișeu.

O altă particularitate a metaforizării în limbajul criticii (înrudită însă cu cea amintită mai sus) este aceea că însăși *inovația* are loc adeseori *în limitele* clișeului. În această privință se pot distinge două situații.

1) Termenii figurați sînt reductibili la o semnificație inițială comună (succedarea lor nu presupune înlăturarea metaforei mai vechi de către cea recentă). Așa, de exemplu, pornindu-se de la identificarea *poezie* = *cîntec* (corelată, la rîndul ei, cu identificările *poet* = *cîntăreț*, a *crea poezie* = *a cînta* etc.), s-a ajuns, prin metonimie, la denumirea *cîntecului* (i. e. a poeziei) prin instrumentul care îl produce. Sensul inițial „instrument muzical" este concretizat prin termenul *l i r ă*: „a lui *liră* multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru" (Maiorescu, C., II, 291). Ulterior, *l i r ă* a fost înlocuit prin alți termeni denumind tot instrumente muzicale, ceea ce ar reprezenta o aparentă inovație, dacă noii termeni nu ar fi capabili să exprime, pe lîngă sensul principal „poezie", și sensuri suplimentare. Astfel, *n a i* va indica „poezia de inspirație folclorică": „Erotica este și ea fluierată pe *naiuri* campestre" (Călinescu, I.L.R., 75), ca și *s c r i p c ă*, de altfel: „poezie tabietlie, care se explică prin *scripca* și oftatul lăutarului" (Zarifopol, A.L., II, 80), pe cînd *t r î m b i ț ă* e considerat potrivit pentru exprimarea sensului „poezie militantă": „Goga a pus iarăși *trîmbița* la gură, spre a întona cîntece de luptă" (Ibrăileanu, S.R.S., II, 151).

2) Inovarea în cadrul clișeului poate avea loc în expresii metaforice mai ample, unde metafora-nucleu e înlocuită prin termeni echivalenți sau doar înrudiți semantic cu ea. De exemplu, pentru exprimarea ideii „contemplare panoramică", s-a recurs la următoarele metafore-nucleu, a căror constantă semantică este „capacitatea de a se înălța prin zbor" *(p a s ă r e, v u l t u r, a v i o n)*: „privesc din perspectivă de *pasăre* cîmpul întreg al literelor noastre" (Trivale, C.L., 246), „cine are atîta liniște să-și înfățișeze [...] gîndul morții, are și cheia unei atitudini mai detașate, contemplative, de *vultur* ce plutește deasupra dezastrelor de pe sol" (Simion, S.R.A., I, 19), „Acum, eliberat de obligația documentației integrale, am privit literatura română din *avion*, încercînd a stabili altitudinile, a proporționa valorile" (Călinescu, I.L.R.C., 5).

Ambele situații ilustrează supremația clișeului metaforic asupra inovației și, prin aceasta, supremația funcției metalingvistice asupra celei poetice în limbajul criticii literare.

Necesitatea clișeului caracterizează, însă, nu numai metaforele propriu-zise, ci și *grefele metaforice*, fapt ce presupune atragerea în

recurență a cel puțin doi termeni figurați ; pentru ilustrare, am ales grefa *a r i p ă — z b o r*, prezentă în fragmente desprinse din texte aparținînd unor critici diferiți : „demonul negației îi insuflă forțe nebănuite și-i dă *aripi* să se rotească în *zbor* înalt, vultur prădalnic, năpustit asupra victimelor" (Constantinescu, S., I, 147), „primele două volume de poezii ale d-lui Blaga închid numai... zbaterea de *aripi* ce premerge oricărui *zbor* lung" (Streinu, P.C.L., I, 44).

Limbajul criticii literare cunoaște și un caz cu totul particular al grefei metaforice. Dacă prin *grefă* se înțelege generarea unei metafore de către o alta, în interiorul aceleiași construcții sau în construcții succesive [16], atunci trebuie să se admită că în exemplele care urmează avem de a face cu *pseudografe*, căci termenul pe care se grefează metafora este unul *nefigurat* ; el aparține, fapt important, întotdeauna limbajului-obiect (ca titlu sau ca un component al acestuia) : „în «*C i r e ș u l* înflorit», sub influența poeziei orientale, *înmugurește* o *ramură* mai fragedă" (Lovinescu, S., IV, 518), „«*C r e n g i*» adună poeme vechi și noi..., *așchii* cu un cuvînt, din atelierul unui mare poet" (Simion, S.R.A., I, 24). În aceste exemple, metaforele *înmugurește, ramură* și *așchii* sînt grefate pe termenii denotativi *cireș* și *crengi*. Corelînd o metaforă critică și un termen poetic denotativ, pseudografele reprezintă, după părerea noastră, o modalitate stilistică prin care metalimbajul aderă la limbajul-obiect [17].

O altă caracteristică a metaforizării în limbajul criticii literare e aceea că ea se concretizează nu numai cu ajutorul unor nume comune, ci și, adeseori, cu acela al *numelor proprii*, mai exact al *antroponimelor* [18]. Deoarece metafora antroponimică e, așa cum a arătat Fulvia Ciobanu [19], o modalitate de trecere de la numele propriu la cel comun, e necesar să ne referim, pe scurt, la raportul dintre aceste două categorii lexicale. Pornind de la definirea numelor proprii de către Gardiner, Sabina Teiuș constată că, „pe cînd acestea posedă numai facultatea *de a desemna* ceva, singularizînd totodată, numele comun are dubla facultate *de a desemna* și *de a însemna* ceva. Cu alte cuvinte, numele propriu este lipsit de conținut semantic, avînd numai sferă de întrebuințare [...], în timp ce numele comun posedă o semnificație, un conținut semantic și are o sferă largă de întrebuințare" [20]. Rezultă că metafora antroponimică se individualizează prin aceea că, în cazul ei,

[16] Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 279.

[17] În legătură cu cele discutate pînă aici, cf. și articolul nostru *Metafora în limbajul criticii literare*, în *Orizont*, XXVII, 1977, nr. 38, p. 4.

[18] Capacitatea numelor proprii de a deveni metafore e afirmată și de Domnița Ichim-Tomescu, *Aspecte metodologice ale cercetării opoziției de număr la numele proprii*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XXVII, 1976, nr. 5, p. 469 — 477. Autoarea are în vedere exclusiv metaforele exprimate prin nume proprii la plural.

[19] *Substantive proprii devenite comune*, în *Limbă și literatură*, XII, 1966, p. 288.

[20] *Sfera și locul onomasticii în lingvistică*, în *Studii și materiale de onomastică*, București, Editura Academiei, 1969, p. 8 — 9.

nu avem de a face cu un transfer semantic (de la termenul propriu la cel figurat), ci cu *dobîndirea unui sens* de către numele propriu.

În evoluţia limbajului criticii literare româneşti, se disting două etape de metaforizare a antroponimelor. În prima etapă, situată între anii 1830 şi 1860, autorii articolelor de critică literară apelează la *antonomază*, adică la folosirea numelui propriu în locul celui comun (şi invers [21]), sub influenţa retoricilor şi gramaticilor franceze din secolul al XVIII-lea [22]. Exemplele ce urmează reprezintă *antonomaze generalizatoare*, numelor proprii fiindu-le atribuite sensurile generale ale numelor comune pe care le înlocuiesc [23] : „În acele vremi au ieşit şi *Danţii şi Petrarchii* [...] luînd material din limba norodului şi dintr-însa făcîndu-şi limba lor literară“ (Ivaşcu, [Heliade], 230), *Danţii şi Petrarchii* avînd aici sensul „creatori ai limbii literare“ ; „Geniul poetic [...] n-are trebuinţă de învăţători şi exemple [...] *Homerii, Danţii şi Miltonii* n-au avut exemple (Ivaşcu, [Bolliac], 389), metaforele respective însemnînd „geniu“ : „Cînd *Dragoşii şi Răduleştii* a literaturei au descălecat pe ţărmurile române“ (Ivaşcu, [Russo], 471), *Dragoşii şi Răduleştii* semnificînd „întemeietor“. După 1860, procedeul e abandonat, fiind simţit ca învechit şi cu un prea pronunţat aer retoric. Totuşi, în ultimul timp, el a reapărut (sporadic, însă, şi cu o evidentă tentă depreciativă) : „critica noastră în ansamblu, *unghenii şi manoleştii*, au arătat cărţii pomenite o indiferenţă masivă“ (Regman, S. S., 239).

În cea de-a doua etapă, care începe în jurul anului 1900 şi durează pînă azi, limbajul criticii literare manifestă predilecţie pentru *metafora antroponimică* propriu-zisă. E vorba de punerea în relaţie a două antroponime, dintre care unul apare ca purtător al unei calităţi pe baza căreia e identificat cu un altul, asupra căruia răsfrînge calitatea respectivă pe calea transferului metaforic : „*Caragiale* [...] e *Alecsandri* al epocii sale“ (Ibrăileanu, O., I, 363), „Ca artist, *Odobescu* este [...] un peisagist al imensităţilor prăfoase, melancolice, *un Th. Rousseau român*“ (Călinescu, I.L.R.C., 134), „Critic şi istoric literar, eseist, jurnalist superior, poet, romancier, nuvelist şi dramaturg, *G. Călinescu* a fost o mare personalitate a culturii române şi universale, un umanist al veacului XX, *un Voltaire* al nostru“ (Piru, V., II, 402).

O comparaţie între cele două aspecte ale metaforizării antroponimelor trebuie să ţină seama de apartenenţa antonomazei la domeniul metaforei [24].

---

[21] Cf. Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 75 — 78 *(Sinecdoca persoanei sau antonomaza)*.

[22] Originea franceză a procedeului a fost afirmată de Iorgu Iordan, *Limba română contemporană* [ediţia a doua], [Bucureşti], Editura Ministerului învăţămîntului, 1956, p. 289.

[23] Antonomazele generalizatoare se opun celor *particularizante* (folosirea numelui comun în locul celui propriu). Pentru această distincţie, cf. Jacques Dubois *et alii*, *Retorică generală*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 48.

[24] Cf. Tudor Vianu, *Despre stil şi artă literară*, Bucureşti, Editura tineretului, 1964, p. 96 — 97.

Sub raport *lexical*, se constată omogenitatea termenilor figurați, în sensul că aproape întotdeauna e vorba despre antroponime care denumesc personalități ale culturii universale, la care criticii au simțit nevoia să raporteze în permanență fenomenul cultural românesc. Din punct de vedere *morfologic*, opoziția dintre antonomaze și metafore ia aspectul selectării diferențiate a categoriei de număr și de persoană. Pe cînd antonomazele se concretizează prin substantive proprii la plural și articulate enclitic [25], metaforele se exprimă prin substantive proprii la singular și articulate proclitic (*un Th. Rousseau, un Voltaire*) sau chiar nearticulate : „Opera lui Creangă este epopeea poporului român, *Creangă* este *Homer* al nostru" (Ibrăileanu, S.R.S., I, 34). Deosebiri pot fi evidențiate și din perspectivă *stilistico-sintactică*. Antonomaza este o metaforă *in absentia*, dar al cărei termen figurat e întotdeauna multiplu, fiind alcătuit din cel puțin două antroponime coordonate ; metafora, în schimb, e *in præsentia*, cele două antroponime avînd de data aceasta funcții diferite. Obligativitatea cumulului de termeni figurați în cazul antonomazei este o condiție a decodării ei corecte. O cerință similară nu se pune, însă, și în cazul metaforei, căci aici decodarea e facilitată de prezența termenului propriu. Totuși, necesitatea obținerii unei precizii mai mari face ca termenul figurat să fie însoțit de o determinare temporală *(Alecsandri al epocii sale)* sau spațială *(un Th. Rousseau român)*.

Spre deosebire de metafora critică exprimată printr-un nume comun, căreia îi este caracteristică exprimarea doar a identității termenilor (pe cînd deosebirea dintre ei e prezentă numai în conștiința cititorului), metafora antroponimică exprimă atît identitatea (prin raportul predicativ întreținut de termenul propriu și cel figurat), cît și deosebirea (prin determinanții temporali ori spațiali ai celui din urmă). Datorită acestui rol, determinanții transformă metaforele antroponimice în *metafore corectate* [26]. Mai adăugăm că unele asemănări între cele două aspecte ale metaforizării antroponimice se explică și prin aceea că termenul figurat al metaforelor propriu-zise este, el însuși, o antonomază. De exemplu, cînd Călinescu îl identifică pe Dinu Păturică cu Julien Sorel (I.L.R., 134), el atribuie termenului al doilea o semnificație generală („arivist").

Faptul că, în cazul metaforei critice, avem de a face cu coexistența funcției metalingvistice și a celei poetice (distribuite diferit din punct de vedere ierarhic, însă) permite comparația cu o altă operație, pur metalingvistică, și anume cu *definirea*. Precizăm că în comparație

[25] Cf. Eugenio Coseriu, *El plural en los nombres propios*, în *Teoría del lenguaje y lingüistica general*, Madrid, Grados, 1962 ; Al. Graur, *Les noms de persons roumains munis d'article*, în *Revue roumaine de linguistique*, X, 1965, nr. 6, p. 551 — 557 ; idem, *Între numele proprii și cele comune*, în *Limba română*, XIX, 1970, nr. 5, p. 461 — 462 ; Fulvia Ciobanu, *Cîteva constatări despre articularea numelor proprii cu articolul nehotărît în limba română actuală*, în *Omagiu Rosetti*, București, Editura Academiei, 1965, p. 119 — 122.

[26] În sensul cu care întrebuințează termenul autorii *Retoricii generale*, p. 160 — 163.

pot fi atrase, în realitate, două specii ale acestor operații : metafora *in præsentia* și definirea monomembră afirmativă (de tipul *X este A*). Pe cînd, în cazul definirii, are loc o deplasare a gîndirii de la necunoscut *(X)* spre cunoscut *(A)*, de la definit spre definitor, metafora *in præsentia* presupune trecerea inversă, de la cunoscut (termenul propriu) la necunoscut (termenul figurat) : *A este X*. Definirea implică decodarea primului termen al relației prin cel de al doilea, pe cînd metafora permite decodarea termenului secund cu ajutorul primului. Ch. Bally avea în vedere deosebirea de esență dintre aceste fenomene atunci cînd sublinia că definiția „ne îngăduie să sesizăm prin intuiție caracterul unei expresii afective grație contrastului față de ea“ [27] ; în schimb, bazîndu-se pe analogia formală a celor două operații, A.-J. Greimas consideră metafora drept „o expansiune definițională a conținutului“ [28]. Dar poate cea mai clară dovadă a deosebirii dintre metafora *in præsentia* și definirea monomembră afirmativă o constituie faptul că *nondefinirea* („Cîinele este o nucă de cocos“ [29]) *este* o asemenea metaforă. Analogia formală dintre aceste varietăți ale definirii și ale metaforei constituie, după părerea noastră, o altă explicație a faptului că, în limbajul criticii literare, domină categoric metafora *in absentia*, deci specia care nu intră în concurență cu definirea.

Metafora critică este un procedeu transferat din limbajul-obiect (și care, din această cauză, își conservă funcția poetică inițială) în metalimbaj (ceea ce determină dominarea funcției poetice de către cea metalingvistică), fapt care explică atît asemănările, cît și deosebirile pe care le-am constatat între metafora critică și cea poetică (dominată de funcția poetică) pe de o parte, și între metafora critică și definire (dominată de funcția metalingvistică) pe de altă parte. Situarea într-o perspectivă *funcționalistă* permite diferențierea, în cadrul procesului general al metaforizării, a acestei varietăți (ignorate pînă acum, cel puțin sub aspect tipologic) a metaforei, dar și relevarea, prin opoziție, a trăsăturilor caracteristice varietăților avute și pînă acum în vedere.

SIGLELE SURSELOR

Călinescu, I.L.R.C. = G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, [ediția a doua], București, 1968.

Călinescu, I.L.R. = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, 1941.

Cioculescu, A.L.C. = Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, București, 1972.

Constantinescu, S., I = Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I., Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, 1967.

[27] *Traité de stylistique française*, I, Genève-Paris, 1951, p. 120.

[28] *Op. cit.*, p. 316.

[29] Pentru *nondefinire*, cf. Sanda Golopenția-Eretescu, *On defining*, în *Revue roumaine de linguistique*, XVI, 1971, nr. 3, p. 185, de unde am extras și exemplul.

Dobrogeanu Gherea, S.C., I—II = C. Dobrogeanu Gherea, *Studii critice*, I—II. Ediție adnotată și comentată de Horia Bratu, București, [1956].

Ivașcu = George Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești (1812—1866)*, București, 1967.

Ibrăileanu, O., I = G. Ibrăileanu, *Opere*, I. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru, București, 1974.

Ibrăileanu, S.R.S., I—II = G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, I—II. Ediție îngrijită de Ion Crețu. Prefață de Al. Piru, București, 1973.

Lovinescu, S., IV = E. Lovinescu, *Scrieri*, IV. Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, București, 1973.

Maiorescu, C., I—II = Titu Maiorescu, *Critice*, I—II. Prefață de Paul Georgescu. Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, București, 1967.

Papadima, S.Î.V. = Ovidiu Papadima, *Scriitorii și înțelesurile vieții*, București, 1971.

Piru, V., I—II = Al. Piru, *Varia*, București, I, 1972; II, 1973.

Regman, S.S. = Cornel Regman, *Selecție din selecție*, București, 1972.

Simion, S.R.A., I = Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, București, 1974.

Streinu, P.C.L., I = Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, I, București, 1968.

Trivale, C. L. = I. Trivale, *Cronici literare*. Ediție și prefață de Margareta Feraru, București, 1971.

Zarifopol, A.L., I—II = Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, I—II. Ediție îngrijită, note, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, București, 1971.

Selecţia obiectului în critica literară sociologică

(exemplul unei interpretări sociologice)

ION VASILE ŞERBAN

Critica literară sociologică interpretează opera literară vizînd retrăirea unei experienţe a omului într-o lume a omului, descoperită, în chip privilegiat, ca o lume socială ; conştiinţa criticii literare sociologice îşi revendică o conştiinţă socială în măsura în care identifică, în conştiinţa operei, conştiinţa însăşi a unei societăţi.

În critica literară sociologică, opera literară e prefigurată — în consecinţa unui proiect teoretic orientat de filozofia socială — ca obiectivarea atitudinii nu a unei subiectivităţi umane în sine (adică într-o neutralitate a-cronică şi într-o generalitate semnificativă dincolo de concreteţea situării ei), ci ca atitudinea unei subiectivităţi care îşi confirmă — în primul rînd şi privilegiat — mărturia socializării ei. Cum omul este un „animal social", iar ieşirea lui din istorie nu poate fi nici cel puţin utopică, vom spune, cu o nuanţă în care stă toată semnificaţia distincţiei, că pentru critica literară sociologică atitudinea obiectivată în operă aparţine nu unei *subiectivităţi* (socializate), ci unei subiectivităţi *socializate*.

Omul trăieşte în istorie şi în societate şi orice situare a lui în lume poartă însemnele acestei trăiri, oricît de individuală, de izolată, de personală ar fi poziţia sa. „Omul — scria Marx — [...] nu este numai un animal social, ci un animal care numai în societate se poate singulariza" [1]. Între societate şi om există o unitate de neînlăturat, pentru că „după cum însăşi societatea îl produce pe om ca om, aşa şi el o produce pe ea" [2].

Dar, tocmai din această cauză, omul poate să nu-şi considere explicit propria socialitate şi să se cunoască pe sine în aparenţa unei pure individualităţi. Se întîmplă atunci ca semnele socializării fie să le sublimeze în el însuşi, în propria lui trăire unică (socotindu-le astfel nesemnificative sau, pur şi simplu, inexistente) ; fie să înţeleagă societatea în afara lui, ca „abstracţie", disociindu-se de ea printr-o retragere, printr-o izolare a cărei imposibilitate e depăşită printr-o iluzie. El începe să creadă într-o esenţă umană metafizică şi să-şi închipuie, de fapt, trăirea în credinţa acestei aparenţe.

---

[1] Karl Marx, *Bazele criticii economiei politice*, Bucureşti, Editura politică, 1960, vol. I, p. 16.

[2] Marx-Engels, *Scrieri din tinereţe*, Bucureşti, Editura politică, 1968, p. 577 — 578.

Sensul întregului umanism premarxist (și nemarxist) se întemeiază pe asumarea acestei aparențe ca realitate [3]; iar literatura, poezia îndeosebi, a mărturisit mereu atitudinile omului mistuit de căutarea unei imposibile și inexistente esențe. Viziunile poemelor eminesciene traduc lirismul lor printr-o „ardere spirituală pură" [4]. Și nu credem că dacă, științific, acest umanism dovedește „alienare spirituală", „falsă cunoaștere", el ar putea să dispară din rîndul oamenilor și mai ales din poezie unde ei, oamenii, se mărturisesc integral ca oameni, în chipul deopotrivă cel mai înalt și cel mai omenesc. Pentru că în poezie, și astăzi, „chiar și ceea ce nu există poate să moară" [5], indiferent de enormitatea erorii acestei propoziții din punct de vedere științific.

Omul va continua să-și revendice, deseori (prin literatură în mod sigur), dreptul la o falsă cunoaștere, nu din înapoiere, nu dintr-un fetișism obscur al alienării, ci fiindcă e dispus mereu să-și trăiască existența pe cont propriu. De aceea, trăind în societate și în istorie, nedespărțit în toată existența lui, omul se poate desprinde de social și poate încerca să se înțeleagă singur, ființînd în aparență și în credința unei iluzii. Dar, în același timp, omul își poate asuma trăirea în social într-un chip explicit, cu aceeași încăpățînare a obsesiei. Că o astfel de poziție reprezintă adevărul, nu are pentru literatură nici o importanță. Nu-l putem decît constata. În acest caz, situarea lui în lume este totdeauna istorică, evenimențială, localizată, dezindividualizată într-un fel. Omul gîndește la sine raportîndu-se la alții și nu se poate înțelege pe sine decît în țesătura acestor raporturi multiple care fac din fiecare act al lui un act corelat, determinat de alții, dăruit sau impus altora. El nu mai gîndește ca Pietro Grala la iubirea absolută și nici ca Gelu Ruscanu la dreptatea necondiționată. El renunță la ideea de iubire și la ideea de dreptate, în căutarea *unei* iubiri și a *unei* dreptăți. El refuză să mai vadă idei, fiindcă nu crede că „în istorie ar domina totdeauna ideile" [6]. Se smulge din „jocul ielelor" ca să participe la „jocul" vieții, acum, în imediat, într-un real care, deseori, nu-i dă răgazul meditației, dar îi cere fervoarea participării. El nu mai caută libertatea Omului, ci libertatea sa și a celorlalți din preajma lui, o libertate *concretă*, existînd *aici și acum*, oprimată sau lăsată să fie. El gîndește o strategie prin care să o obțină și aspiră la o putere cu care să o păstreze. Omul care își asumă un asemenea destin se cheamă Danton sau Raskolnikov și ceea ce face, ceea ce spune și gîndește se întîmplă într-o Franță în revoluție ori într-o Rusie țaristă.

Premisa criticii literare sociologice se află în posibilitatea manifestării, prin literatură, a unei asemenea poziții în lume, datată și localizată, comprehensibilă numai înlăuntrul țesăturii de fapte și fenomene sociale; chiar dacă faptele, condițiile, determinările acestora nu au

[3] Cf. Radu Florian, *Reflecții asupra filozofiei marxiste*, București, Editura politică, 1974.
[4] Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 143.
[5] Nichita Stănescu, *Epica Magna*, Iași, Editura Junimea, 1968, p. 46.
[6] Fr. Bacon, *Noul Organon*, București, Editura Academiei, 1957, p. 49.

semnificație prin ele însele, ci sînt doar temei pentru căutările omului, deschizînd un drum spre conștiința lui de sine (aflată și ea mereu în schimbare).

Premisa astfel descoperită în literatură confirmă legitimitatea unei interpretări sociologice a operei literare, fără să indice, prin ea însăși, criteriile posibilității ei. Pe temeiul unei asemenea înțelegeri a literaturii, critica literară sociologică își construiește — sub influența filozofiei sociale — un proiect teoretic determinant atît pentru selecția obiectului ei, cît și pentru opțiunile sale metodologice.

Pentru critica literară sociologică, viziunea lumii concretizată în operă trebuie să răspundă unei duble exigențe : să-și afle sorgintea într-o subiectivitate *socializată* (în sensul distincției noastre anterioare) și să apară, în chip necesar, sub forma unei lumi sociale. Afirmația din urmă ar putea să capete aparența unui truism : orice lume a omului — și aceasta este lumea literaturii — este o lume socială. Dar dacă nu poate fi în nici un fel anulată socialitatea de fond a lumii operei, ea poate fi suspendată la nivelul formelor, încît să lase chiar impresia unei reale a-socialități.

Exemplul cel mai elocvent este poezia, al cărui univers se înfățișează ca o pură interioritate a omului, în sensul amintit de om iluzoriu, ideal. Lumea poeziei e situată sub orizontul unei conștiințe de sine a omului ca om, creînd iluzia atemporalității și necondiționării. Viziunea poeziei se concretizează într-un univers al conștiinței, cu un spațiu și cu un timp interior, de o aproape orgolioasă autarhie. Tot ce este apoi dincolo de „eu", ceea ce depășește într-un fel sau altul marginile conștiinței, se cuprinde în poezie printr-o subiectivizare totală, printr-o implicare menită să facă uitate adevăratele sorginți. Orice înstrăinare devine în poezie familiară, orice exterior interiorizat, orice alteritate înlăturată. Conștiința poeziei este o conștiință pură și totalitară : ea cuprinde lumea într-o metamorfoză.

Neîndoielnic, această conștiință singură, care ia totul de la început și pe cont propriu, este — totuși — o subiectivitate determinată, cu o vîrstă istorică, trăsături însă ascunse de vocația ei de a transcende universul real. În atitudinea sa față de lume, conștiința poetică exprimă numai tensiunea atitudinii, fără concesii la „idolii" contingentului. Poetul privește lumea privindu-se pe sine și o judecă, judecîndu-se. Gestul suprem al poeziei este autoreflexivitatea ; poemul este o oglindă întoarsă spre conștiința poetului.

Autoreflexivitatea, trăsătura esențială a modalității poetice (proprie nu numai poeziei, ca gen), determină fundamental modul însuși de a fi al operei. Caracterul structurării și ființării ei stă sub semnul unei vocații antimimetice, nereprezentative. În poezie (și în orice modalitate poetică), obiectivarea se realizează într-un chip propriu ; ea tinde spre o înfățișare menită să reducă formele obiectuale ale lumii operei aproape numai la semne imanente limbajului. Poezia nu descoperă și nu evocă lucruri, ea „pretinde să numească și să invoce lucrurile" [7] pen-

[7] Mikel Dufrenne, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971, p. 65.

tru că, așa cum afirmă Sartre, „poetul consideră cuvintele ca lucruri și ca semne“ [8]; el nu „se slujește de cuvinte“, ci face din cuvînt însăși substanța poeziei. Limbajul, în chiar literalitatea sa, trimițînd doar la sine printr-o suprimare brutală a oricărei orientări referențiale, devine însăși *viziunea*. Prin această dăruire fără limite în limbaj, poetul acordă întreaga interioritate a operei forțelor ei autonome.

Densitatea eteronomă a operei rămîne tot mai mult în afara ei și, atunci cînd e acceptată, nu se înfățișează decît sub chipul unei aparențe. Nereferențialitatea limbajului se întîlnește în poezie, totodată, fie cu anularea obiectualității eteronome, fie cu o metamorfoză a acesteia oprită să regăsească ordinea lumii sociale reale. Libertatea subiectivității de a se afirma numai pe sine și prin sine, opacitatea limbajului și lipsa cristalizării eteronome a universului poetic fac ca „lumea“ poeziei să fie ireductibilă la exigențele unui proiect teoretic de felul celui construit de critica literară sociologică.

Modelul poeziei, cu largi prelungiri pe tot teritoriul artei moderne, se regăsește și în genul romanesc. Distincția modernă dintre poezie și proză refuză tot mai mult să se susțină prin argumente referitoare exclusiv la procedurile versificației, vizînd însă considerarea integrală a structurii operei, criteriile definitorii pentru modul ei de existență. Cunoscutul dicționar al lui O. Ducrot și T. Todorov relevă alternativa dintre *„poezie* și *ficțiune*, adică, pe de o parte, dintre un discurs care trebuie citit la nivelul literalității sale ca o pură configurație fonică, grafică și semantică, și, pe de altă parte, un discurs reprezentativ („mimetic“) care evocă un univers de experiență“ [9]. În termenii lui R. Jakobson, poezia — aflată sub jurisdicția funcției poetice, dispusă să oculteze deopotrivă funcția cognitivă și referențială, creînd o ficțiune *în* limbaj — se opune prozei centrate nu „asupra sensului“, ci „în primul rînd asupra referentului“, „mișcîndu-se esențialmente în raporturile de contiguitate“ [10]. Ficțiunea prozei, ca marcă a autonomiei sale, se realizează prin transparența limbajului.

În acest sens, romanul proustian și post-proustian, dar, îndeosebi, formele oferite de *noul roman francez* și cel mult mai nou de la Tel Quel (Sollers, Ricardou etc.) a putut fi interpretat ca un roman poetic [11]; structura romanului s-ar caracteriza, din ce în ce mai mult, printr-o interioritate centrată pe „funcția poetică“. La fel ca în poezie, obiectivarea romanescă n-ar mai fi viziunea unei lumi, ci lumea viziunii ca atare. Prin Proust, pentru prima dată, romanul inversează raporturile dintre om și lume.

---

[8] Jean Paul Sartre *Qu'est ce qui la littérature ?*, Paris, Éditions Gallimard, 1970, p. 18.

[9] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 197—198.

[10] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 66—67.

[11] Cf. Irina Mavrodin, *Romanul poetic. Eseu despre romanul francez modern*, București, Editura Univers, 1977.

Oglindă întoarsă spre conștiință, romanul „poetic" înfățișează o interioritate a operei fără consistență obiectuală, eteronomă. Universul romanesc nu mai este un inventar, ci o „abreviere" [12]; refuză să fie o realitate fenomenală, spre a se impune ca o construcție fenomenologică. „Nu mai este vorba de o luptă între om și lume, e o luptă între imaginile contradictorii pe care un om și le face despre lume" [13]. Aici aventura omului se consumă în singurătatea conștiinței.

Asemeni poeziei moderne, universul romanesc poetic tinde să-și constrîngă semnificațiile în imanența limbajului. El tinde spre o obiectivare nonobiectuală, mărturisindu-se numai prin formele autonomiei sale. Noul roman cere „o lectură poetică", adică „nu ca reprezentare a unui alt univers (dar nici în forma unui univers obiectual-referențial — n.n.), ci ca în calitate de construcție semantică" [14]. În interioritatea operei, prototipurile naturale dispar; principiile mimetice sînt anihilate. Opera atestă același sacrificiu al fenomenalității, îndreptată numai spre esență, cosmic, universal. Lumea se abreviază într-o formă și forma se înfățișează ca singura realitate a operei.

Aceste înfățișări ale interiorității fictive nu pot susține concluzia că arta refuză să mai fie o mărturie a omului, a lumii lui sociale și socializate; așa cum nu poate fi vorba nici de refuzul recunoașterii determinării sociale. Dar posibilitatea concretizării complexei incidențe sociale, *prin analiză critică*, este deseori refuzată. Structura operelor de tip „poetic" face imposibil demersul unei critici al cărei proiect teoretic stă sub semnul filozofiei sociale și care, deci, se vede incapabil de a regăsi într-o realitate „auto-suficientă", un univers în stare să închipuie formele unei realități sociale. În aceste opere, preeminența elementelor autonome, vocația autoreflexivă și universul antireferențial cer o altă lectură, instruită cu modalități analitice consonante modului lor existențial.

Critica literară sociologică, asumîndu-și orientarea filozofiei sociale, privilegiază — ca obiect — substanța eteronomă a interiorității literare. Ea găsește aici o lume în a cărei obiectualitate — mai mult sau mai puțin explicit coerentă — e dispusă să descopere socialitatea, ca destin al omului și ca semn al devenirii lui. Definind critica literară sociologică drept o critică eteronomică, înțelegem obligația anchetei critice de a face viu însuși socialul, atît în formele lui cele mai obiective, goale de subiect, cît și prin identificarea în conștiința operei a unei conștiințe sociale. Obiectul criticii literare sociologice îl vor forma, deci, operele care pot împlini această finalitate.

În primul rînd, sînt selectate operele în care formele obiectivează o lume sub aparența purei nemijlociri sociale. Teoretic, ele sînt definite ca realiste și sugerează, explicit, existența unei realități determinant-originare. În interioritatea lor istoria fictivă vrea să pară istorie reală,

[12] Virginia Woolf, *Eseuri*, București, Editura Univers, 1972, p. 253.
[13] R. M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 155—156.
[14] Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 197 — 198.

iar personajele „inventate" aparțin unei tipologii recunoscute. Faptele, fenomenele, instituțiile sociale, devenirile și căderile societății înseși dau substanță lumii imaginare ; oamenii nu au destin în societate, ci societatea își trăiește destinul prin ei.

În *Răscoala* lui Liviu Rebreanu, de exemplu, disperarea revoltată a lui Petre Petre, viețile Nadinei, a lui Miron Iuga, a colonelului Ștefănescu, a plutonierului Boiangiu, a lui Serafim Mogos, Leonte Orbișor, Ignat Cercel etc. nu sînt decît manifestările particulare, accidentale, individuale (dar aproape neindividualizate prin necesitatea de care sînt impuse) ale singurei existențe adevărate, libere, reale întru totul : lumea socială cuprinsă de răscoală. În romanul lui Rebreanu adevărata „aventură" este aceea a revoltei sociale, așa cum la Balzac, „comedia umană" se joacă pe o *scenă* (societatea franceză) înfățișată ca ființa cea mai plină și mai reală a operei.

Individualizarea particulară a lumii sociale obiectivată în operă evidențiază, deseori, o relație neechivocă cu un context social-istoric determinat, încît lectura acceptă spontan sugestia unei comparații. Într-un roman ca *Război și pace* (și putem considera aici toate operele de aceeași formulă mimetică și referențială), totalitatea eteronomă a interiorității literare pare să fie înfățișarea însăși a istoriei, în sens istoriografic, și lectura lui nu poate să nu ridice problema comparării conținuturilor. Dar de fiecare dată, cunoașterea realității sociale reale poate fi utilă, însă numai într-un chip instrumental, fără să determine ea însăși sensul și valoarea evocației estetice. Comparîndu-l, astfel, la lectura romanului lui Tolstoi, pe Napoleon cu imaginile lui istoriografic-reale am putea găsi o anume confirmare a acestei imagini ori negarea ei totală. Indiferent însă, rezultatul nu are dreptul unei evaluări. Această mișcare de la personaj la om nu poate fi altceva, într-o lucrare prezidată de atitudinea estetică, decît un joc al aproximării, capabil să dea efectului artistic o tensiune în plus. Existența lui Napoleon, personajul, e unică și ne-comparabilă cu împăratul Franței ; Franța lui Tolstoi e o țară fictivă și o entitate monadică, semnificînd în afara oricăror constrîngeri exterioare. Chiar în asemenea cazuri, orientarea spre în-sinele real păstrează neștirbită „suveranitatea" ficțiunii. Configurarea interiorității literare ca lume socială nu trebuie să înlăture, ci să susțină orientarea imanentă a actului critic [15].

Deși critica literară sociologică se îndreaptă (din motive ușor de înțeles), îndeosebi, spre operele de tip „realist", ea nu confirmă o delimitare atît de austeră și de restrictivă a domeniului său. Obiect al criticii literare sociologice pot fi considerate deopotrivă operele unde structurarea lumii imaginare recurge la parabolă și alegorie, la înfățișări fabuloase ori fantastice, dar în care elementele eteronome — fără să configureze un univers social coerent și fără să sugereze, astfel, comparația lumii instituite cu un referent real — dau lectorului posibilitatea să interpreteze ficțiunea în ordinea unei lumi sociale.

[15] Vezi Ion Vasile Șerban, *Critica literară sociologică și interpretarea imanentă a operei*, în *Caietele criticii*, nr. 2, 1980.

În opera lui Kafka, de pildă, întîlnim o metamorfoză ireală a spațiului și timpului, care șochează și dezorientează referința habitudinală. Derealizarea (cu un termen al lui Hartmann), principial proprie oricărui univers fictiv, se radicalizează, instituind, în forma unei nemijlociri, o lume nouă „unde legile obișnuite care reglementează realitatea nu mai sînt valabile“ [16]. Receptorul nu mai poate fi îndreptat spre o recunoscută realitate din afară, ci numai spre o semnificație întru totul limitată la text. Se poate întîmpla, de asemenea, ca lumea operei — concret determinată în detalii — să se construiască sub semnul fragmentarismului. Universul fictiv configurează o ordine străină, ca o „irealitate senzorială“ [17]. Referențialitatea faptelor și lucrurilor nu comunică între ele, iar entitatea „fluidă“ a ficțiunii nu se mai deschide spre o totalitate real-socială. În universul fictiv al unui scriitor ca Gabriel Garcia Marquez [18] amănuntele obiectuale au referințe palpabile și de o senzorială concretețe, fără ca o sinteză, cu aceeași orientare referențială (chiar dacă nu determinată), să se poată alcătui din însumarea și corelarea lor, încît lumea e un straniu univers care deconcertează și dezorientează, dezvăluindu-se ca un vis fantastic.

Prin această distorsionare, devalorizare, desubstanțializare reprezentațională se întemeiază și ni se oferă o lume fictivă fără trecut și fără devenire spre un exterior real. Universul imaginar se orientează spre lumea omului ca o interioritate suficientă sieși, de nerecunoscut — ca lume — prin semnele experienței firești și imposibil de comparat, în sine, cu existența umană real-istorică. Dar, și în aceste opere, obiectivarea conștiinței artistice într-o *interioritate privilegiată eteronomic* — în pofida ordinii ei străine, destrămate, lipsită de coerență — permite lecturii, în gestul ei ordonator, să instaureze o lume interpretabilă din perspectivă socială. Spre deosebire de universurile reprezentaționale, orientarea ficțiunii spre lumea real-socială a omului aparține acum în totalitate conștiinței receptoare. Această lume nu mai este sursa „genetică“ a operei și nici o entitate determinantă, ci un pur rezultat al interpretării. Conștiința critică este — ea singură — „autoarea“ unei lumi ca loc de întîlnire cu conștiința operei. Universul imaginar nu mai trebuie privit ca „reflectare“ a lumii din care s-a născocit, ci ca semn al lumilor posibile ale omului ; opera poate trimite mereu spre o lume necunoscută. „Derealizarea“ ei radicală adună, în densitatea eteronomică, energia unei continue „realizări“.

Deși lectura sociologică a operelor anterior amintite implică o participare mai liberă (și mai cuprinzătoare) a receptorului, trăsăturile demersului critic rămîn similare ca în analiza operelor de tip „realist“.

Subliniem din nou, spre a înlătura orice ambiguitate, că în critica sociologică selecția obiectului nu se realizează în funcție de configura-

[16] Radu Enescu, *Franz Kafka*, București, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 138.

[17] Cf. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, Editura Univers, 1969.

[18] Gabriel Garcia Marquez, *Fantastica și trista poveste a Candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici*, București, Editura Univers, 1978.

rea realistă, mimetică, reprezentaţională a lumii fictive, ci în funcţie de prezenţa unei densităţi eteronomice a interiorităţii sale, ca temei necesar al unui proiect teoretic orientat de filozofia socială. Tot aşa cum lumea socială a operei instaurată de vocaţia structurantă a actului critic nu trebuie înţeleasă ca o expresie a societăţii în sensul unei mărturii despre societate, ci numai ca intermediar pentru regăsirea — prin conştiinţa operei — a conştiinţei sociale. Regăsind conştiinţa operei, conştiinţa critică îi transformă existenţa monadică, izolarea ontologică, descoperindu-i universul singular ca parte din universul omului, deseori într-o particulară reprezentare. În critica literară sociologică, sensul artistic este descoperit printr-o hermeneutică îndreptată spre lumea fictivă ca loc al unei exemplare deveniri sociale.

Am pus în evidenţă pînă acum — delimitînd astfel domeniul de aplicaţie al criticii sociologice — interpretarea lumii sociale fictive (obiectual configurată) ca drum de acces spre conştiinţa operei şi am considerat-o pe aceasta, prin exemplaritatea ei, drept o conştiinţă socială autentică. Există însă şi opere care, îndeplinind condiţia privilegierii eteronomice, nu înfăţişează explicit o lume socială şi nici nu oferă conştiinţei critice premisa unei asemenea instaurări. Ele nu evocă lumea, ci viziunea oamenilor asupra ei, nu descriu societatea (în forme obiectuale), ci numai destinul oamenilor în societate. În măsura în care „aventura" acestor conştiinţe este direct implicată în devenirea socială, operele amintite acceptă lectura sociologică. Interpretarea socială regăseşte acum societatea în ipostaza ei de subiect, prin intermediul conştiinţelor ce o trăiesc. Demersul particular al criticii sociologice este determinat nu numai de socialitatea lumii fictive, ci şi de socialitatea „conştiinţelor" ei. Un roman ca *Păsările* [19] lui Alexandru Ivasiuc poate oferi un exemplu elocvent de lectură sociologică, în această din urmă ipostază.

S-a spus, în general, despre romanele scriitorului că sînt toate ficţiunea unor realităţi surprinse în „stare de criză". *Păsările* ar confirma această posibilă regulă ; romanul adună la un loc cîteva destine manifestate sub tensiunea crizei. Dunca a suferit un şoc şi *criza* lui e motivul şi izvorul confesiunii din care se construieşte cartea. Margareta află, deodată, că e într-o stare de *criză*, că trăieşte „sub semnul oglinzii". Sebişan, om de acţiune, rezolvă toate problemele într-o tăcută, interioară şi neexteriorizată *criză*, Vinea se prăbuşeşte la începutul unei *crize* ; Iosif Dandu e pretextul, oglinda în care se vede, precum Dunca e astfel pentru Margareta. Victoriţa trăieşte şi ea o *criză* erotică, singura pentru care are disponibilităţi (succesul ei administrativ e tot sub semnul erotismului frust, organic, oprit în fiziologie : are succes în iubire şi iubeşte deoarece îşi poate folosi iubirea).

Aparenţele înşală însă, ca de obicei. Personajele nu sînt în *criză* ca individualităţi, ca oameni ; tensiunea explozivă nu are loc în psihologie. Criza este a societăţii.

---

[19] Alexandru Ivasiuc, *Păsările*, roman, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1970.

Păsările mărturisesc un timp de criză. Societatea se zvîrcolește, e tensionată, nervii *ei* sînt sensibilizați de stressul propriei deveniri lacome, grăbite, necesare. Societatea se mișcă ea însăși, în straturile ei material-obiectuale, chiar înainte de a lua cunoștință de această zvîrcolire și de a-i face pe oameni conștienți de ea. Viața a luat-o înainte, transformîndu-se, devenind ; surprinsă în plină metamorfoză, în imposibilitatea de a aștepta conștiința care să o reflecte, societatea nu își poate afirma existența decît trăindu-și criza. În subtextul discursului, societatea ia forma unui personaj (cel mai important al romanului) și își manifestă astfel explicit existența ei de subiect.

În ipostaza de obiect, pe de altă parte, societatea își afirmă ființarea sa *în sine*. Ea își poate depăși această trăire, ridicîndu-se la o existență *pentru sine*, conștientă, numai prin intermediul unei conștiințe sociale. Dar o conștiință socială nu poate apărea decît decantată în timp, purificată prin istorie ; ea se configurează doar ca rezultat al unei priviri sintetice, științifice. În fapt, existența socială devine conștientă de sine prin fiecare conștiință care o reflectă, trăind-o, făcînd-o astfel să existe — datorită unor multiple oglindiri — în toate ipostazele ei diversificate. Conceptul ideal al conștiinței sociale se regăsește *viu* în suma trăirii conștiințelor omenești.

În tumultul devenirii, în momentele explozive de criză, societatea trăiește doar în sine ; ieșirea din criză înseamnă o conștientizare a propriei autodeveniri, asumarea deci a unei conștiințe sociale care, *in vivo*, nu poate fi concretizată decît ca adecvare a conștiințelor individuale. În *Păsările*, personajele romanului sînt tocmai oamenii care trăiesc această aventură a imposibilei perfecte adecvări la conștiința unei noi societăți : unii și-o asumă în fals, alții deloc, unii, inconștienți, tind spre ea, alții n-au nici speranța unui minim acces. Destinul societății care își caută ființarea pentru sine într-o conștiință socială se vădește, astfel, prin destinele oamenilor.

Cei mai aproape de conștiința socială a epocii lor, cei care tind spre ea conștient și par să o recunoască sînt Vinea și Sebișan, oameni activi, prezenți în prim-planul socialului, capabili de acțiuni eficiente. Ei trăiesc, fiecare în felul său, calmul și convulsiile societății ; își modifică din mers „poziția oglinzii" spre a oferi societății minimul de imagine necesar spre a se regăsi. Dintr-o astfel de exigență Sebișan îl înlătură pe Hontea și încearcă să evite „căderea" lui Vinea sau cel mult să n-o dramatizeze, să nu deranjeze tictacul metronomic al necesității timpului. În același fel, Vinea îl concediază pe vechiul șef al personalului din uzină, nu pentru că ar fi dăunător, ci pentru că îi apare discordant în noua ordine a saltului social.

Sebișan rămîne imobil în poziția lui de ordonator al unei mișcări sociale pe care (în fapt) nici nu o produce, nici nu o poate controla ; el are doar intuiția necesarei ei deveniri, dintr-o conștiință, totuși, exterioară și activă numai în limite bine determinate ; mai mult ale funcției ocupate, mai puțin ale lui. Sebișan trăiește ca o simplă conștiință exponențială ; de aici pasivitatea paradoxală a acțiunilor lui, stabilitatea „mișcătoare" a ideologiei și sentimentelor sale. Vinea însă refuză,

la un moment dat, activismul mimetic ; el își dă seama de falsitatea unei asemenea identificări cu necesara conștiință socială și suspendă implicarea stereotipă, comandată, numai aparent conștientă. El socotește util să se purifice prin eșec spre a-și putea asuma cu adevărat conștiința societății care se face.

Margareta trăiește în afara socialului, „sub semnul oglinzii" interioare ; în momentul cînd o îndreaptă spre lume, întîlnește imposibilitatea tragică a convertirii.

Dunca a fost cel mai aproape de a întruchipa noua conștiință socială, de a „face" societatea și de a se realiza pe el prin ea. El optase pentru o implicare totală, activă, conștientă, modelatoare. Un accident „social" stupid, prea real în limpiditatea lui, îl oprește însă să acționeze în continuare, iar, apoi, eșecul momentului devine un eșec adevărat și total. Nu atît ordinea socială îl socotește irecuperabil, cît el acceptă și dorește să se considere astfel. Potențele voinței lui active s-au metamorfozat într-o deplină și ispititoare situare „alături".

Victoriția și Mateescu sînt din „grupul" lui Vinea și Sebișan, dar adeziunea lor la noua existență socială nu este conștientă, ci instinctuală ; ei nu reușesc și nu se implică prin acțiune, ci prin subversiune. De fapt, sînt incapabili de o acțiune pe cont propriu, iar, în afara lui Vinea, existența lor rămîne fără sens și conștiința lor fără sorți de izbîndă.

Păsările lui Al. Ivasiuc desfășoară deopotrivă spectacolul unei deveniri și al unei derute sociale. Începutul cărții, reluat în cîteva rînduri : „măcar de-ar fi vreun viitor" ascunde tensiunile unei sumbre profeții. Societatea *devine* în gol, fără a se regăsi. Sebișan păstrează, într-un fel imperturbabil, rolul de umbră păzitoare a unei societăți care încă nu s-a făcut, el devenind — în timpul romanului — un interimat. Victoriția și Mateescu sînt un provizorat, nu dintre cele mai acceptabile. Dunca — un exilat social, autorul unei sinucideri doar mai puțin materială și spectaculoasă ca a Margaretei. Viitorul lui Vinea e improbabil ; el s-ar părea că trece în ordinea lui Dunca și nu știm sigur dacă voința lui, afirmată și experimentată, e suficientă spre a-l sustrage „liniștii" la care aspiră.

Singurul personaj-speranță, situat într-un fundal umbrit și pasager al desfășurării sociale (și al cărții), este Cheresteșiu. El pare a fi singurul care tinde spre conștiința socială a timpului său în chip constant, încercînd să și-o asume ca libertate și ca necesitate deopotrivă ; în același timp, numai el pare a fi în stare să dea acestei asumări viața vie a acțiunii și, totodată, a îndoielii, a deciziei oportune și a indeciziei virtuale ca echilibru al libertății și necesității, unicul temei al unei deveniri sociale autentice. Cheresteșiu nu este nici un simplu executant și nici nu crede în mersul misterios, mistic, din afară al societății ; el se plasează conștient chiar înlăuntrul mișcării sociale, întemeindu-și acțiunile pe o voință lucidă și pe apartenența la o forță socială capabilă și îndreptățită să construiască noua societate așa cum ea trebuie să se construiască. „Sînt ai mei — mărturisește Cheresteșiu temeiul solidarității sale lucide — și nu i-am prins niciodată minținid."

Societatea se plămădește printr-o liberă și sinceră implicare în însăși devenirea ei necesară, iar deruta devenirii e numai o trecătoare inadecvare, o greșeală din necunoaștere corectată prin cunoaștere. Libertatea angajării și necesitatea devenirii rămîn însă exigențe de neînlăturat ale desfășurării sociale.

Ce se întîmplă, deci, cînd Cheresteșiu „i-a prins minținд" pe ai săi ? Ce se întîmplă însă după ce această credință a adevărului se clatină, cînd indecizia virtuală se transformă — liber și necesar — într-o decizie oportună ? Ce va deveni Cheresteșiu și ce va fi, cu el sau fără el, devenirea socială ? Întrebările rămîn în penumbră, ca o interogație a societății înseși. Cheresteșiu nu mai revine în lumea romanului, dar el rămîne *așteptarea* acestei lumi, șansa ei de echilibru, de regăsire, de ieșire reală din criză ; șansa unei societăți de a-și cîștiga existența de sine și pentru sine, propria ei conștiință.

Situarea lui Cheresteșiu în fundalul epic capătă acum motivație estetică, fiind conturată simbolic. „Așteptarea" însăși a lumii sociale care se naște, a lumii sociale în derută depășindu-și criza, poate fi chiar Cheresteșiu, sau viitorul Sebișan, sau noul Vinea, sau tînărul inginer Domide ; sau Dunca, cel care n-ar mai putea suporta eșecul accidental, eșec al copilăriei din care societatea ieșise singură.

Romanul lui Ivasiuc este spectacolul dramatic, uneori tragic, al nașterii existenței sociale. Paradoxal însă, nu „pictura realistă" construiește universul acestei cărți ; societatea nu se înfățișează în formele unei lumi obiectuale, concrete, detaliat surprinsă cu procedurile obișnuite ale realismului. Fabulația epică lasă loc numai conștiințelor, grele de „reflecția" lumii lor : o lume care se dezvăluie printr-o conștiință pe care încă nu o are.

Păsările sînt nostalgia, speranța și dorința unei conștiințe : un roman în lumea căruia o societate se caută pe sine și omul își experimentează condiția umană în această căutare.

Cu această interpretare a *Păsărilor*, am exemplificat lectura sociologică a unei opere care nu oferea, aparent, premisele cele mai evidente. Subliniind faptul că funcționalitatea unei modalități analitice e condiționată de consonanța dintre particularitatea structurii operei și proiectul teoretic al criticii, am insistat — în același timp — asupra teritoriului larg de aplicație al criticii literare sociologice, în nici un fel restrînsă la operele realiste. Un semn al necesității și viabilității ei.

Ecoul începuturilor argheziene (II)

DORINA GRĂSOIU

Nu din partea direcției tradiționaliste erau de așteptat reacțiile favorabile (chiar dacă, așa cum am văzut, ele au existat [1]). În perioada de după 1910, „fronda novatoare" își consolidează pozițiile nu numai prin creațiile circumscrise curentului simbolist, ci și prin sporirea publicațiilor care le cultivă și le încurajează. Pînă la izbucnirea primului război mondial, ele copleșesc peisajul literar, dacă nu prin autoritate sau longevitate, în orice caz prin număr. Apar acum astfel de reviste în mai toate centrele importante ale țării : la Iași, în 1911 *Versuri* (devenită *Versuri și proză),* sub conducerea lui I. M. Rașcu, în 1912 *Fronda,* în 1913 *Absolutio* ; la București : în 1912 *Farul* (director : Ov. Densusianu), *Insula* (a lui Ion Minulescu), *Grădina Hesperidelor* (un singur număr triplu alcătuit de Al. T. Stamatiad), *Simbolul,* sub redacția lui S. Samiro (Tristan Tzara) și I. Iovanaki (Ion Vinea), în 1913 *Sărbătoarea eroilor* (redactor Eugeniu Speranția).

În plus, publicațiile conduse de T. Arghezi *(Seara, Cronica)* oferă curent poezie modernistă, fiind întîlnite aici numele lui Adrian Maniu, I. Vinea, Perpessicius, Dragoș Protopopescu ș.a. Același lucru se remarcă și în cazul unei reviste eclectice ca *Flacăra* lui C. Banu. După 1912, sub directa acțiune a lui Ion Pillat, ea devine simbolistă, popularizîndu-i pe Ion Minulescu, G. Bacovia, N. Davidescu, D. Iacobescu, Adrian Maniu ș.a. Emergența curentului se poate proba și prin pătrunderea poeziei noi în revistele care, prin program și orientare, o contestau. Astfel, în *Viața românească* semnează Ion Minulescu, T. Arghezi, în *Noua revistă română* — N. Davidescu, Felix Aderca, Adrian Maniu sau, în *Convorbiri literare* — Ion Pillat, E. Lovinescu, Lucian Blaga.

În acest caz, era firesc ca Arghezi, care contribuia efectiv la impunerea noii direcții, să fie receptat instantaneu de reprezentanții ei. Dar, chiar și așa, elogiile exprimate pe un ton ditirambic, în ciudata revistă *Fronda* din Iași, surprind prin exaltare și lipsă de măsură. În cele trei numere ale existenței sale (aprilie-mai-iunie 1912), această publicație fără program, fără colectiv de conducere, fără semnături, nu face decît să întrețină un cult în jurul lui Arghezi. „Impetuozitatea de torent", „activismul" și mai ales „profunzimea și adevărul înalt omenesc exteriorizat în poeziile sale" sînt unicele argumente invocate în pledoaria patetică pentru demonstrarea valorii creației argheziene. În rest, autorii articolelor preferă stilul metaforic, tonul imnic și nu analiza uni-

[1] Partea I a acestui articol a fost publicată în vol. II, 1980, p. 239—247.

versului liric : „Sînt individualităţi care îşi trăiesc visul în liniştea sufletului lor, urcînd în taină treptele curăţiei : visători, pasivi, resemnaţi. Sînt, însă, altele şi din puţinul numărului lor e Dl. Tudor Arghezi, care înţeleg să arunce foc în sinagoga bastardă a platitudinii, să ardă spinii împotrivitori din drumul ce duce spre zări curate“ [2].

Se pare că modernismul ieşean îşi găsise în Arghezi prototipul ideal. Dacă bucureştenii erau mai circumspecţi, tratîndu-l încă cu neîncredere, în schimb, o altă revistă din Iaşi, *Absolutio* (1913 — 1914 ; 1916), care-şi împrumută pînă şi titlul de la una din poeziile lui Arghezi, îl proclamă drept cel mai mare poet contemporan şi-i asociază, pentru prima oară, numele de cel al lui M. Eminescu. În analiza consacrată *Curentului nou la noi,* I. Ludo acordă un loc de frunte acţiunii pe care T. Arghezi a exercitat-o în lumea scriitoricească nu numai prin creaţie, ci prin întreaga sa atitudine :

> Ca poet d. Arghezi n-are imitatori şi nici n-ar putea avea. De o putere de creaţie covîrşitoare, cugetător profund şi fin, dă poeziilor sale o formă nouă, cu totul originală [...]. Poeziile d-lui Arghezi la apariţia lor au fost un eveniment în literatura noastră, pînă atunci copleşită de spanacuri şi diferite nuanţe pe care publicul, şi azi de altfel, e silit să le înghită de voie de nevoie. Nimeni nu ştia cine e Arghezi. De mult n-au fost discutate astfel lucrările vreunui scriitor. Primele poezii n-au fost înţelese. Exclamaţia „Vieţii româneşti“ prin care se întreba dacă Arghezi e un geniu sau un nebun, *întrebare ce nu s-a mai pus de la Eminescu,* traducea destul de limpede nedumerirea în care se afla lumea întreagă.
>
> *Astfel îşi făcu intrarea în literatură cel mai mare poet român de azi.*[3] (s.n.)

Sigur că, în 1913, o astfel de afirmaţie ar fi putut avea statutul unei consacrări, dacă venea din partea unui critic de prestigiu. Dar, cine era I. Ludo la acel moment ? Ce autoritate avea în epocă ? Indiferent dacă se erija sau nu în teoretician al simbolismului, tînărul de 19 ani, care nu apucase, firește, să scoată vreun volum, nu reuşise să-şi impună nici propria creaţie, necum pe a altuia. De aceea, considerăm îndreptăţită aserţiunea lui E. Lovinescu conform căreia Arghezi a fost recunoscut tîrziu, fiindcă nu a existat şi pentru el un Titu Maiorescu, „dar nu adevăratul Maiorescu, care în momentul apariţiei *Litaniilor* preţuia poezia lui Cerna sau poezia sămănătoristă, în genere, ci un Maiorescu evoluat, înţelegător al expresiei noi ce-şi făcea irupţie în cadrele literaturii române prin apariţia poeziei d-lui Tudor Arghezi“ [4].

Cum se prezintă, de fapt, în perioada antebelică, situaţia criticii literare româneşti ? Hegemonia, în mod cert, o deţin aceia care, într-un fel sau altul, au şi direcţionat literatura începutului de secol. Este vorba

---

[2] *Frondări,* în *Fronda,* an. I, nr. 2, mai 1912, p. 28 — 32.

[3] I. Ludo, *Curentul nou la noi,* în *Absolutio,* an. I, nr. 1, 1 decembrie 1913, p. 13 — 15.

[4] *Evoluţia poeziei lirice,* în *Istoria literaturii române,* vol. I, Editura Minerva, 1973, p. 591.

de N. Iorga, G. Ibrăileanu, Ilarie Chendi, sau mai obscurii Octav Botez, Isabela Sadoveanu ș.a. Accentuînd caracterul cultural al creației artistice, ei consideră preponderent, în procesul valorificării, nu elementul estetic, ci pe cel etic și etnic. Atîta timp cît N. Iorga înțelegea literatura doar ca factor de modelare și îndreptare, de „îndrumare sănătoasă", deci ca o formă a conștiinței sociale care să acționeze direct asupra moralității omului din popor, era fatal să respingă formula noii poezii, deloc interesată de aspectul etic sau etnic, ci numai de acela strict estetic. El repudiază, așadar, producțiile lirice moderniste, fiindcă nu reflectau realitățile naționale, nu erau conforme cu spiritul românesc. Mai mult, mostre ale rătăcirilor bolnave, ele puteau infesta atmosfera sănătoasă instaurată de creațiile autentice autohtone, izvorîte din dragostea de neam, din datinile străbune sau din istoria milenară a poporului.

Atitudinea lui Ibrăileanu față de creația argheziană este, în genere, cunoscută. Pornită sub semnul unei mari nedumeriri și îndoieli, ea ajunge la o recunoaștere dacă nu explicită, în orice caz ușor de sesizat. Dar nu Ibrăileanu era, totuși, criticul chemat să-l impună în conștiința publică. Cercul *Vieții românești* se constituia din scriitori cu profunde afinități, cu multe note comune, care acceptau (asumîndu-și-o) ideologia grupului și-o aplicau în literatura lor. Excepțiile sînt puține (Al. Philippide, Demostene Botez) și sînt excepții numai în parte. Fiindcă psihologia de grup își pusese amprenta chiar și pe acești poeți moderniști, rămași solidari cu cercul și revista care le deschisese paginile. Arghezi, în pofida faptului de a fi publicat aici, nu făcea parte din grupul *Vieții românești* (cum nu făcea parte, de altfel, din nici un grup, cenaclu etc.). Iată de ce poezia lui era, în cel mai bun caz, acceptată, dar nu proclamată drept cea mai valoroasă creație a momentului. Ar fi însemnat o derogare din partea lui Ibrăileanu de la interesele de grup, de la critica partizană pe care o practica și de la propriile sale opțiuni literare. Întreaga formație a criticului era prea ancorată în valorile tradiționale, și doctrina poporanistă promovată de *Viața românească* accentua prea mult pe „specificul național" pentru ca opera argheziană să fie în întregime pe placul său. Intuindu-i valoarea, Ibrăileanu nu i-a recunoscut, însă, supremația asupra unei întregi generații.

Criticii care, cu adevărat, ar fi putut recepta și, totodată, evidenția noutatea poeziei argheziene erau Ovid Densusianu, teoreticianul și promotorul simbolismului la noi și Mihail Dragomirescu, continuatorul liniei maioresciene în evaluarea operei de artă după criterii strict estetice. Conducători de revistă, avînd orgoliul, fiecare, de a întemeia sau statuta o nouă direcție literară, ei devin exclusiviști, acceptînd dintre scriitori numai pe aceia care, într-un fel sau altul, permiteau a fi subsumați formulei lor. Din cauza aceasta nu reușesc să ierarhizeze (uneori nici măcar să înregistreze) corect valorile momentului. Astfel, Ovid Densusianu, adept al energetismului, al unui lirism care să comunice trepidațiile citadine, va respinge, fatalmente, producțiile literare inspirate din viața rurală, ajungînd să ignore sau să conteste creații dintre cele mai valoroase.

Este cunoscută, în sensul acesta, atitudinea sa violent negatoare față de opera lui Octavian Goga, M. Sadoveanu etc. Surprinde, însă, lipsa lui de receptivitate la noutatea unor poeți formați după 1905. Tot ceea ce nu poate fi considerat „urbanism activ", dinamism, este taxat drept nevroză, patologie psihică, anxietate, și respins de critic. Așa se face că nici Arghezi [5] și nici A. Maniu, N. Davidescu, G. Bacovia nu se bucură de prețuirea lui. Faptul poate părea paradoxal, dar modul limitativ în care el înțelegea și accepta simbolismul explică reacțiile sale, atît de surprinzătoare la o primă vedere.

În ceea ce-l privește pe Mihail Dragomirescu, situația se prezintă cu totul altfel. Încercînd să întemeieze o nouă școală literară și nu un curent de idei, deci acceptînd teoretic creația oricărui scriitor (indiferent de apartenența la vreun grup, curent, cenaclu etc.), cu condiția ca aceasta să se situeze la un înalt nivel estetic, el lasă impresia unei totale obiectivități și imparțialități. În fapt, și el a profesat o critică partizană, de supraevaluare a colaboratorilor *Convorbirilor critice* și de minimalizare a celorlalți. Așadar, poziția sa teoretică, de proclamare a primatului esteticului (atît de binevenită în climatul literar al epocii), este contrazisă de activitatea practică. Poate tocmai de aceea autoritatea sa critică a fost compromisă. Tendințele de grup, pe care le abhora la alții, se manifestă și la el impietînd asupra obiectivității în comentarea și valorificarea creațiilor literare.

Nu este, însă, mai puțin adevărat că, în cazul lui Arghezi, critica antebelică s-a izbit de o mare dificultate : lipsa volumului. Poeziile apărute în periodice nu puteau constitui baza unui studiu serios, a unei analize profunde, ci, cel mult, prilejul unor exclamații entuziaste sau a aluziilor răutăcioase. În timp ce mai toți congenerii săi își strînseseră demult producțiile (Octavian Goga — n. 1881 : *Poezii*, 1905 ; *Ne cheamă pămîntul*, 1909 ; *În umbra zidurilor*, 1913 ; Panait Cerna — n. 1881 : *Poezii*, 1910 ; I. Minulescu — n. 1881 : *Romanțe pentru mai tîrziu*, 1908 ; *De vorbă cu mine însumi*, 1913 ; M. Sadoveanu — n. 1880, avea publicate pînă la război peste 15 volume ș.a.), Arghezi nu numai că nu intenționa să o facă, dar se și complăcea într-o activitate mai mult ziaristică (ce implica polemici, campanii zgomotoase) și mai puțin „poetică". Acesta este, de fapt, și unul din argumentele ce l-au făcut să întîrzie pe singurul critic (după părerea noastră), care l-ar fi putut impune (mai devreme decît a făcut-o) — Eugen Lovinescu. Este drept că, înainte de război, el era preocupat nu de depistarea și încurajarea talentelor (așa cum o va face în perioada interbelică), ci de contestarea „literaturii țărăniste", a sămănătorismului și poporanismului ca forme

[5] Un motiv de respingere îl oferă însuși Arghezi cînd își exprimă opinia despre noua școală simbolistă : „Ni s-a părut că prima condiție pe care trebuie s-o respecte un tînăr român este să citească franțuzește și să n-aibă de limba franceză habar [...]. Și citind și răscitind autorii dificili și mai ales pe copiștii lor, pe toți imitatorii în franțuzește ai cîte unui maestru înnăbușit, silit să joace pe Messia într-o ceată de nulități, ei capătă o stare de spirit haotică și proprie unei producții dezmățate. De-aci, literatura se cheamă nouă, rînduri-rînduri poeții se înmulțesc și se creează o școală...". (*Seara*, an. IV, 27 ianuarie 1914, p. 2—3.)

retrograde, de frînare a progresului. Totuşi, dacă nu ar fi fost verva pamfletară a lui Arghezi, care nu l-a cruţat nici pe E. Lovinescu, credem că atenţia criticului s-ar fi oprit cu mult timp înainte asupra creaţiei sale poetice.

Afirmîndu-se ca un reputat polemist, adversar de temut, şocînd prin virulenţa verbului şi a imaginii, Arghezi nu numai că-şi pune în umbră poezia, dar îşi atrage animozităţi care se vor repercuta şi asupra receptării ei. Dovada o constituie, printre altele, şi faptul că o poezie precum *Belşug*[6], care a fost, ulterior, considerată unanim de critică prima piesă cu adevărat arghezian (în sensul desprinderii de influenţele baudelairiene, eminesciene, simboliste), trece acum, în năvala imprecaţiilor şi a dorinţelor de răfuială, neobservată.

Conflictul cu E. Lovinescu izbucneşte în 1915 şi se datorează mai puţin unor principii literare diferite, inconciliabile, şi mai mult unor „imponderabile". Focul îl deschide, indirect, criticul care, într-un articol din *Naţionalul*, schiţează un portret-pamflet al lui Al. Bogdan-Piteşti. (La acel moment, Arghezi colabora la ziarul *Seara*, condus de el şi era unul dintre frecventatorii cercului său.) Apoi, într-un foileton din *Flacăra*[7] arunca un teribil „în lături" stricătorilor de limbă, vizîndu-l, în acest sens, pe Gala Galaction. Arghezi, sărind în apărarea prietenului, îl suspectează pe critic de necinste profesională, acuzîndu-l de a fi scris împotriva lui Galaction numai datorită zvonului că acesta va fi numit director al Teatrului Naţional, post rîvnit şi de Lovinescu. Convins de adevărul bănuielilor sale, Arghezi trece la atac :

> D. Eugen Lovinescu, o cunoştinţă veche şi o precocitate literară, era la 14 ani de două ori mai abundent decît Balzac şi de trei ori mai genial decît Goethe. Mîna lui scrisese din vreme cîteva volume. La torentul de mediocritate al literaturii mai noi, dl. Lovinescu a contribuit cu o dărnicie splendidă. El primeşte şi împarte tot ce primeşte, ca o pasăre cu intestinul scurt, care se hrăneşte şi evacuează paralel.[8]

În numărul imediat următor al revistei, Lovinescu, într-o scrisoare adresată redacţiei, respinge, în termeni sobri, toate insinuările făcute de Arghezi : „Mi-aţi face, deci, un mare act de dreptate dacă, păstrîndu-vă vechea dvs. asprime pentru neînsemnata mea activitate literară, aţi înlătura presupunerile jignitoare din întîmpinările ce-mi aduceţi. Peste literatura fiecăruia, e onoarea fiecăruia. Nu cred că aveţi pînă acum vreun cuvînt să mi-o bănuiţi".

Număr de număr, însă, Arghezi îl asaltează pe critic în *Cronica*, asmuţind împotrivă-i şi condeiele altor colaboratori (printre care şi pe cel al lui Ion Vinea)[9]. La rîndul său, nici acesta nu rămîne dator. Pre-

[6] *Cronica*, an. I, nr. 10, 12 aprilie 1915.
[7] An. IV, nr. 44, 15 august 1915.
[8] *Cronica*, an. I, nr. 28, 23 august 1915, p. 550.
[9] Ucenic la „şcoala pamfletară" a lui Arghezi, I. Vinea, cu modelul în faţă, îşi „face mîna" în producţii „à la manière de". Ilustrativ, în acest sens, este articolul intitulat *Literatura, Lovinescu, etc...*, în care, dacă nu atinge strălucirea maestrului, încearcă să-l egaleze, cel puţin, în duritări verbale. (*Cronica*, an. II, nr. 63, 24 aprilie 1916, p. 168—170.)

valîndu-se de publicarea poeziei *Satan*, care i se pare o impostură, el îl tratează pe autor cu neîncredere și suspiciune, încercînd să demonstreze că forța pamfletului se bazează tocmai pe nereușita „nefericitului poet". Pe un ton profetic, criticul anticipează un destin care, din fericire, nu a fost confirmat decît în parte.

> Poetul mai are o săgeată : pamfletul. Nu va cruța pe nimeni. Dintr-un poet fără talent, d. Arghezi va deveni astfel un pamfletar „de talent". Din lumea murdăriei infame va scoate imagini noui și violente. Va pocni din bice. Și dacă lovitura lui nu-și va ajunge ținta, se va auzi cel puțin larma cu care o însoțește. Își va face un stil obscur și personal. Neavînd nici un fel de reticență și delicatețe, va numi totul pe nume. Va trăi din injurie, din „polemici", din teama multora și din disprețul tuturor. Puțini vor bănui, însă, că cu acest Cerber fără milă se petrece, totuși, tragedia cea mai vrednică de milă.[10]

Bineînțeles că astfel de pronosticări nu puteau să-i facă plăcere poetului. În *Pamfletul* din *Cronica*, el se dezlănțuie cu și mai multă violență, împroșcîndu-l pe critic cu tot veninul peniței sale : „Luăm pe acest impotent din mai mulți, pentru că și veleitățile lui sînt mai mari. Nemulțumit să fabrice o literatură ca oricare alta, el rîvnește universități și academii, se întinde la ... personagiu". [11]

Iritat de aluzia la recentul eșec suferit (respingerea candidaturii de profesor la Universitatea din Iași), șocat de pozele „leneșe și obosite" ale poetului, de disprețul condescendent cu care acesta îl numește „pamfletarul său", Lovinescu proferează o suită de insulte la adresa adversarului, ce fac din propriul său articol un model de ... pamflet :

> De ani de zile suge din sîngele d-lui Take Ionescu pentru a merita banii lui Bogdan-Pitești. De ani de zile a atacat atîția oameni onești și de talent. Nimeni nu i-a răspuns, fie din dispreț pentru om, fie din respect pentru dreptul de viață, fie ea oricît de abjectă [...]. Fiind plebeu pînă în adîncul ființei lui morale, și nu din plebea rustică, ci din plebea lucrătorilor citadini, trivial, incapabil de a gusta și de a exprima armonia, grația, seninătatea, incapabil de a gusta aticismul și finețea, d. Arghezi se proptește pentru a-mi vorbi în numele frumosului și al talentului.
>
> O, ironie !
>
> Și cu aceasta închei pentru totdeauna cu d. Arghezi. A trecut vremea naivității...[12]

Se pare, totuși, că E. Lovinescu nu avea darul prezicerilor. Nu numai că va mai reveni asupra lui Arghezi, dar va reveni de atîtea ori, încît faptul va deveni, mai tîrziu, un cap de acuzare împotriva lui,

---

[10] E. Lovinescu, *Cum devii pamfletar...*, în *Rampa nouă ilustrată*, an. I, nr. 215, 16 aprilie 1916, p. 1.

[11] *Cronica*, an. II, nr. 64, 1 mai 1916, p. 177—180.

[12] E. Lovinescu, *Ironii...*, în *Rampa nouă ilustrată*, an. I, nr. 250 21 mai 1916, p. 1.

chiar din partea „sburătoriștilor". Pînă atunci, însă, atitudinea poetului din timpul primului război mondial îi va alimenta criticului vechea ostilitate. Făcînd parte din anturajul lui Al. Bogdan-Pitești, funcționînd chiar ca redactor șef (din 1913) al ziarului condus de acesta, *Seara*, Arghezi își însușește părerile sale politice, manifestînd fățișe simpatii pentru puterile centrale. Prin articolele publicate în *Cronica*, sau în *Bukarester Tageblatt*, în timpul ocupației, el își definește net poziția, sancționată, de altfel, prin implicarea sa, la sfîrșitul războiului, în procesul ziariștilor și condamnarea la doi ani închisoare. Cînd, în urma intervenției lui N. Iorga (rugat de poet să solicite clemența regală pentru el), Arghezi este eliberat, E. Lovinescu, reprimîndu-și impulsul civic de a condamna gestul, răbufnește într-un articol ce se vrea teoretic, „de principii". Încadrîndu-i pe amîndoi în aceeași categorie detestată și detestabilă a pamfletarilor (care, după război, instauraseră un climat primejdios, de irascibilitate și suspiciune), disjunge între pamfletarul de idei, animat de un ideal (N. Iorga) și pamfletarul de cuvinte, din „rasa" căruia Arghezi face parte, devenind chiar șeful acestei „școli literare", ce nu presupune decît „lipsă de cultură, lipsă de idei, lipsă de bunăvoință, trivialitate și scatologie, lipsă totală de simț moral și, acum în urmă, lipsă chiar de talent verbal". Ceea ce îi conferă, însă, lui Arghezi statutul de „șef de școală" este „o acțiune puternică asupra frazei și cuvîntului ; un suflu creator de imagini noi, vulgare, dar energice, un viol perpetuu al tiparelor învechite ale limbii" [13].

Sigur că în spatele acestor detașate comentarii, toți au citit printre rînduri resentimentele criticului atît pentru fapta lui Arghezi, cît și pentru gestul marelui istoric. N. Davidescu, într-o intervenție din *Steagul* [14], o și spune, de fapt, insistînd pe lipsa de înțelegere nu omenească, ci artistică dovedită de E. Lovinescu. Unui mare creator, argumentează el, nu trebuie să i se aplice măsura omului de rînd. Cu atît mai puțin lui Arghezi, care a dovedit față de alții și față de sine o exemplară intransigență morală. Argumente asemănătoare invocă și G. Topîrceanu în favoarea lui Arghezi [15].

La o primă vedere, ar putea părea cu totul curioasă iritarea manifestată de obștea scriitoricească față de reacția lui Lovinescu. Curioasă fiindcă, în fond, atitudinea lui Arghezi era incontestabil blamabilă. Circumstanțele de talent, valoare pe care N. Davidescu le invocă sînt valabile, dar nu schimbă problema. Atunci, ce a provocat valul surprinzător de simpatie cu care poetul este înconjurat acum ? Compasiunea ? Nu mai era cazul ; fusese eliberat din închisoare. De ce Ioan Slavici, care se afla în aceeași situație (și ale cărui sentimente pro-germane erau mult mai explicabile, ținînd cont de formația și educația lui) nu a constituit subiectul unor dispute similare ? Explicația credem că ar

[13] E. Lovinescu, *Doi pamfletari : N. Iorga și T. Arghezi*, în *Sburătorul*, an. I, nr. 16, 2 august 1919, p. 353 — 355.
[14] *Mișcarea culturală*, în *Steagul*, an. V, nr. 429, 4 august 1919.
[15] *Însemnări literare*, an. I, nr. 28, 24 august 1919.

trebui căutată în esenţiala mutaţie estetică produsă în conştiinţa scriitoricească şi în gustul public după război, eveniment care s-a constituit nu doar ca o realitate social-politică, ci, prin consecinţele sale, a marcat un nou ev în literatura română. Moartea unor valoroşi exponenţi ai literaturii „ţărăniste" antebelice, imposibilitatea altora de a-şi depăşi propria formulă, au lăsat teren liber de afirmare unei noi generaţii, ce se impune în pofida obtuzităţii criticilor şi a opacităţii publicului. Simbolismul, socotit multă vreme doar un act de frondă, o modalitate eretică de opoziţie faţă de idealurile naţionale, după ce cucerise prin creaţia lui I. Minulescu, D. Anghel, Şt. Petică aprecierile criticii şi apiauzele publicului, se vede „sărăcit" prin moartea prematură a cîtorva dintre cei mai promiţători reprezentanţi ai săi. Arena literară este ocupată de „moderniști", dintre care unii debutează imediat după război, iar alţii, în faza de maturitate, îşi împlinesc destinul literar acum. Pentru a-şi justifica propria formulă de creaţie, mulţi dintre ei îl vor revendica pe Arghezi ca pe singurul promotor al literaturii noi. Acţiunea sa asupra limbajului artistic (exercitată atît prin poezie, dar mai ales prin proză) este declarată hotărîtoare, iar numele lui devine steagul de luptă sub care noua generaţie îşi grupează forţele.

Aşa se explică, deci, interesul cu care Arghezi este citit, comentat, disputat, apărat în absenţa oricărui volum.

Sursele poporanismului lui Jean Bart

TRAIAN CANTEMIR

Critica literară e unanim de acord în a considera că nuvela *Datorii uitate* și povestirea *Bădița Gîlcă* sînt creații specifice poporanismului literar profesat de Jean Bart. Dacă asupra ultimei lucrări se insistă mai puțin, pentru că e inferioară calitativ și are imixtiuni de natură eterogenă, *Datorii uitate* este privită, în schimb, ca fiind una dintre realizările cele mai izbutite, nu numai din opera autorului, ci și din întreaga literatură subordonată curentului inițiat de C. Stere. Analizînd o „problemă morală", „un interesant caz de conștiință" [1], cum susține G. Ibrăileanu, ea aduce în scenă un erou, care, ridicîndu-se din popor, își uită „datoriile către ai săi, pînă într-o zi cînd întîmplarea i le trezește cu o chinuitoare remușcare în suflet" [2]. Gestul caritabil pe care-l face, cumpărînd bilete de tren cîtorva oameni din comuna natală, are evidentă semnificație socială. Transfigurînd preocupările progresiste ale scriitorului, eroul certifică posibilitățile de ajutorare a lumii rurale, precum și obligațiile ce le revin intelectualilor față de cei rămași în ignoranța satelor.

Dacă amprentele ideologiei poporaniste sînt indiscutabil vizibile în cuprinsul lucrării, ceea ce trebuie observat este că acestea nu provin din faza de maturitate a curentului, ci dintr-o etapă anterioară. Receptiv la ideile progresiste ale vremii și la posibilitățile lor de aplicare practică, Jean Bart și le-a însușit cu aviditatea anilor tineri și cu elanul marilor dăruiri reformatoare, scriitorul avînd prilejul să se formeze spiritual într-o vreme cînd societatea românească trăiește o puternică efervescență socială, știut fiind că, la sfîrșitul secolului trecut, țărănismul lui C. Dobrescu-Argeș revendică drepturi pentru cei ce au luat parte la războiul de independență din 1877 [3], că mișcarea socialistă se cristalizează în 1893 într-un partid politic al oamenilor muncii și că o parte din ideile narodnice, introduse de refugiații ruși în țară, sînt încorporate în principiile poporaniste ale curentului promovat de C. Stere.

Ridicîndu-se în vîrstă odată cu evoluția noilor aspirații sociale, scriitorul vine în contact cu ele mai întîi ca elev, prin intermediul *Contemporanului*, al cărui director, Ion Nădejde, locuia în vecinătatea

---

[1] G. Ibrăileanu, *Opere*, 3, Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, București, Editura Minerva, 1976, p. 54.

[2] *Ibidem*, p. 54.

[3] Z. Ornea, *Țărănismul. Studiu sociologic*, București, Editura politică, 1969, p. 27 — 30.

casei părinților săi [4] și apoi prin conferințele de popularizare a noilor tendințe ideologice, la care asistă frecvent în clădirea de pe strada Sărăriei din capitala Moldovei. Aici se inițiază, la nivelul posibilităților de receptare specifice vîrstei, în problema complexă a mecanismului social, a perspectivelor pozitive ale muncitorimii și a mijloacelor de luptă pentru întronarea unui regim de dreptate socială. Ulterior, el asistă la înființarea societății culturale „Datoria" din Iași, în statutele căreia găsește o orientare practică în privința posibilităților de ajutorare a populației din mediul rural. Directivele societății îi solicită interesul în mod deosebit, determinîndu-l să manifeste, de aici înainte, o preferință sporită pentru lumea satelor. Datorită ei, recomandările pentru soluționarea problemelor țărănești se imprimă atît de adînc în conștiința scriitorului, încît devin generatorul activității sale sociale chiar și atunci cînd convingerile sale democratice depășesc faza inițierilor juvenile. În asemenea împrejurări, nuvela nu poate fi considerată poporanistă decît în sensul ideilor preluate de curent de la societatea „Datoria". Influența societății asupra creației epice a lui Jean Bart e evidentă, indiferent dacă „Datoria" are semnificația unei etape inițiale a poporanismului sau este o entuziastă mișcare studențească ce merge paralel cu acest curent un timp nedeterminat.

Pentru situarea nuvelei în sfera de influență ideologică a „Datoriei" pledează, în primul rînd, titlul narațiunii, căci *Datorii uitate* nu sînt altceva decît transcrierea artistică a apelului adresat de protagoniștii mișcării studențești conștiinței vibrante a intelectualilor vremii, invitîndu-i la acțiuni constructive. La identitatea termenilor se adaugă apoi faptul că, deși nuvela a apărut în 1908 în paginile *Vieții românești*, ea trebuie să fi fost concepută cu mult înainte. Supoziția e susținută de adevărul că Jean Bart nu-i un scriitor „profesionist", care să-și permită plăcerea creației oricînd, ci un om al muncii istovitoare, de o corectitudine și de o conștiință exemplare, care s-a consacrat literaturii „numai printre picături, în orele de răgaz", cum mărturisește într-un interviu. În plus, nuvela nu are proporții reduse care să-i ceară un timp limitat pentru elaborare, ci extensiuni largi, autorul intenționînd să o amplifice pînă la dimensiunile unui roman. Acesta este motivul pentru care scriitorul, publicînd-o în revista ieșeană, însoțește cele două părți apărute la intervale scurte de mențiunea „fragment". Rezultă de aici că la baza nuvelei stă un proiect amplu, care însă nu a putut fi onorat din cauza obligațiilor cotidiene de ordin profesional ale autorului. Rămînînd în faza fragmentelor, fără să le poată rotunji într-o unitate epică de proporții, *Datorii uitate* mărturisește criza de timp cu care luptă Jean Bart pentru concretizarea planurilor sale literare. În aceste condiții aspre, care îl determină să renunțe la continuarea lucrării, e ușor de presupus că elaborarea părții publicate a reclamat o vreme îndelungată și că ideea nuvelei se plasează mai înaintea încercării de a o transpune pe hîrtie.

[4] D. Micu, *Început de secol*, București, Editura Minerva, 1970, p. 387.

În sprijinul apartenenței nuvelei la epoca prepoporanistă poate fi adus și argumentul că societatea „Datoria", deși apare odată cu întîiele articole care prefigurează poporanismul, se impune atît opiniei publice, cît și scriitorului însuși înaintea curentului menționat, nu numai prin finalitatea ei precisă, ci și prin activitatea concretă pe care o desfășoară membrii ei. Constituită în adunarea generală a studenților ieșeni din 21 noiembrie 1893 [5], „Datoria" publică la numai cîteva zile (8 decembrie a aceluiași an), în tipografia Miron Costin din capitala Moldovei, *Apelul și statutele societății culturale „Datoria" din Iași.* În cuprinsul lor se declară că scopul societății „este răspîndirea culturii generale în popor și înmulțirea cunoștințelor necesare îmbunătățirii stării sale". Ca metodă de culturalizare se indică înființarea de biblioteci populare, de școli pentru adulți, de societăți de lectură, ținerea de conferințe cu caracter instructiv-educativ, precum și editarea unor publicații care să vină în ajutorul oamenilor de la țară. Un asemenea program concret, chiar dacă nu schimbă situația materială a lumii rurale, lipsește din începuturile curentului poporanist. C. Stere, în loc să ofere indicații precise după care să se ghideze aderenții curentului în activitatea lor viitoare, se angajează în teoretizări vagi și declarații platonice de „iubire nemărginită" față de popor, ignorînd posibilitatea unei mobilizări imediate a conștiinței civice. Curentul capătă consistența unor principii stabile, a unui program de acțiune abia mai tîrziu. Mărturie în sensul acesta aduce articolul Sofiei Nădejde din 1896, intitulat *Poporanismul și socialismul,* în care, demonstrînd greșit că nu există inadvertențe între cele două curente, susține că poporaniștii au ca scop „a ilumina poporul prin școli de adulți, prin conferințe științifice, prin biblioteci populare care să ridice viața culturală" [6], mijloace care reeditează stipulările formulate în statutele societății amintite.

Operativitatea specifică societății studențești și popularitatea ei ies în relief și cu ocazia adunării generale din februarie 1894, ținută în aula Universității, cînd „comitetul diriginte a făcut o expunere a mersului material și moral al societății" [7], anunțînd printre altele că primarul orașului Iași „a pus la dispoziția studenților un local pentru o școală de adulți în suburbia Tătărași" [8]. Realizarea a fost notificată

[5] Comitetul studenților e format din I. Micu, președinte, N. Gane, V. Cataus, R. Stavri, P. Zaharifopol, Șt. Dragomir, I. Avramescu și C. Mavromete, membri. Din comitetul onorific fac parte profesorii universitari A. D. Xenopol, N. Culianu, P. Rîșcanu, A. Vizanti, P. T. Misir.

În anii următori, printre membrii comitetului figurează: Mihai Carp, Gh. B. Paladi, A. D. Teodoru, C. Chirică etc. În 1895, calitatea de casier o deține Maria Carp, sora lui Mihai Carp. Informațiile sînt extrase din lucrarea în manuscris a lui Alexandru Carp, fratele lui Mihai Carp, intitulată: *Profesorul Mihai Carp. Biografie documentară.*

[6] Sofia Nădejde, *Poporanismul și socialismul,* în *Lumea nouă,* 1896, nr. 412, p. 1.

[7] *Mișcarea studenților din societatea „Datoria"*, în *Evenimentul literar,* 1894, nr. 8, p. 4. Vezi și Z. Ornea, *Poporanismul. Momente, sinteze,* București, Editura Minerva, 1972, p. 59.

[8] Nota informativă din *Evenimentul literar,* 1894, nr. 8.

societăților similare din Anglia, care au transmis felicitări pentru succesele obținute. Jean Bart, care avea pe atunci vîrsta studenților (20 de ani), nu putea să rămînă insensibil la apelul societății (debutînd cu „Frați români, poporul nostru..."), ci, desigur, s-a încadrat și el în mișcarea tineretului acelui timp. Cu toate că probe documentare pentru etapa aceasta lipsesc, există, în schimb, una, ceva mai tîrzie, datînd din 1903, care atestă categoric aderența lui Jean Bart la programul societății, menționînd că pe cînd era la Galați, împreună cu alți ofițeri de marină, predă cursuri la școala pentru adulți din localitatea dunăreană, fapt pentru care este deferit Consiliului de război, împreună cu ceilalți colegi, sub acuzarea de activitate socialistă [9].

Amănuntul biografic nu-i singurul indiciu că lui Jean Bart îi este familiar textul celor 16 pagini ale statutelor societății. Nuvela *Datorii uitate* aduce mai multe. Exceptînd sacrificiul bănesc pe care-l face Petre Corbu, eroul principal al nuvelei, pentru țăranii ajunși în situație precară, narațiunea oferă și alte ilustrări referitoare la posibilitățile intelectualilor de a se achita de obligațiile morale ce le au față de populația rurală. Incluse în prima parte a nuvelei, acestea au fost neglijate pînă acum, întrucît nu sînt prezentate pe larg, ca să atragă atenția, ci expuse sumar, într-o enumerare fugitivă. Ele nu sînt trecute pe seama profesorului Petre Corbu, ci a colonelului Panaite, originar din aceeași comună cu Petre Corbu. Vorbind de intervențiile pozitive ale colonelului Panaite în mediul rural, textul lucrării menționează că el e acela care îl dă pe Petre Corbu, copil fiind, la învățătură la Iași, și că tot el „a zugrăvit biserica din nou, a refăcut școala și a îngrădit frumos mormîntul părintelui Andrei, care îi pusese bucoavna pentru întîiași dată în mînă" [10].

Pentru sentimentele de adînc devotament pe care le-a manifestat față de populația comunei și pentru contribuția materială oferită cu generozitate, părintele Ilie i-a așezat portretul „chiar în pridvorul bisericii din sat — precum ca să se știe de către tot norodul că omul care s-a ridicat de acolo nu i-a uitat" [11]. Preceptele poporaniste, preluate de la membrii societății studențești „Datoria" sînt deci transcrise în forme variate, demonstrînd din partea autorului o persistentă și grijulie preocupare pentru ridicarea lumii sătești.

Un ultim argument că nuvela *Datorii uitate* aparține epocii anterioare poporanismului îl constituie o serie de date biografice existente în cuprinsul lucrării care se situează, ca timp, la 1893. Dintre acestea, se impune atenției, în primul rînd, amănuntul în legătură cu fotografia colonelului așezată de părintele Ilie „chiar în pridvorul bisericii", care corespunde perfect realității. Fotografia, care a rămas multă vreme la locul indicat [12], poartă dedicația: „Prietenilor copilăriei mele de la

[9] C. Mohanu, *Tabel cronologic*, în Jean Bart, *Europolis*, București, Editura Minerva, B.p.t., 1971, p. XXV.

[10] Jean Bart, *Datorii uitate*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, B.p.t., 1954, p. 66.

[11] *Ibidem*, p. 66.

[12] În colecția subsemnatului.

vîrsta de 6 luni, 1843 pînă la 1852, petrecută în satul Schitul Frumoasei, în casa părintelui Nicolae Corbu. După 41 de ani, 1893, august 1, colonel Panaite Bottez".

Corespunde apoi aceleiaşi realităţi informaţia din nuvelă după care Panaite, tatăl scriitorului, a fost abandonat de părinţi în casa preotului Corbu, precum şi numele profesorului Corbu. Acesta însă n-a fost profesor, ci învăţător, calitate la care a ajuns datorită colonelului Panaite Bottez, care l-a dat la şcoală drept recunoştinţă faţă de binefăcătorii lui de altă dată. Din relatările familiei Corbu, în special a învăţătorului decedat în 1970, rezultă că reparaţiile executate de colonel la şcoală şi în cimitirul din jurul bisericii satului nu sînt ficţiuni, ci fapte autentice.

În nuvelă mai impresionează exactitatea topografică a locurilor unde se petrece acţiunea din prima parte a naraţiunii, precum şi peisajul montan care mărgineşte comuna. Bogăţia atîtor amănunte n-ar fi fost posibilă dacă la evenimentul reîntîlnirii colonelului cu vechile sale cunoştinţe n-ar fi participat însuşi scriitorul, venit aici din motive de sănătate. Aceleaşi mărturii ale familiei Corbu susţin că Jean Bart ar fi petrecut şi o parte din vacanţa următoare în casa parohială de pe malul rîuleţului ce străbate localitatea. Rezultă de aici că Panaite Bottez revine la Schitul Frumoasei nu numai în urma nostalgiei după locurile unde şi-a petrecut copilăria, ci şi determinat de debilitatea pulmonară a fiului său. Datele reţinute în nuvelă aparţin, deci, epocii în care are loc înfiinţarea societăţii studenţeşti „Datoria". Că Jean Bart le va fi utilizat mai tîrziu ca elemente componente ale lucrării, n-are importanţă, căci, în fond, nu timpul elaborării propriu-zise interesează, ci perioada în care se aprinde ideea şi în care începe să se acumuleze materialul necesar susţinerii ei.

Din analiza momentelor care au generat nuvela şi a fondului de idei, reiese că Jean Bart se distinge de poporanişti nu numai ca timp, ci şi printr-o poziţie mai realistă decît aceea pe care o adoptă aceştia, întrucît *Datorii uitate* insistă mai mult asupra condiţiilor materiale ale populaţiei şi mai puţin asupra celor culturale, deoarece bunăstarea duce mai uşor la culturalizare, decît culturalizarea la bunăstare. Raţionamentul este logic şi valabil oricînd, demonstrînd că Jean Bart a fost deţinătorul unor idei avansate, pe care le-a transfigurat cu cele mai bune intenţii.

Problema datoriilor morale pe care le au intelectualii de origine rurală faţă de populaţia din mijlocul căreia s-au ridicat e prezentă şi în povestirea *Bădiţa Gîlcă*. Aici însă autorul nu se mai preocupă de diversitatea modalităţilor de a veni în ajutorul celor părăsiţi vremelnic, ca în nuvela anterioară, ci pune accentul pe necesitatea intervenţiilor urgente. Dezbătîndu-le în cadrul unor dimensiuni reduse, lucrarea recurge la evocări ale trecutului pentru a constitui din cuprinsul lor o paralelă între cel ce a fost bădiţa Gilcă înainte de a lua parte la războiul de independenţă şi între cel infirm şi abandonat de acum. Sentimentul rezultat de pe urma diferenţierilor reţinute condamnă indiferenţa publică şi obligă la mutaţii. Printre cei vizaţi de situaţia pre-

cară a lui bădița Gîlcă se simte și povestitorul, căci și el și-a petrecut copilăria în mediul rural, alături de eroul de la Plevna.

Dacă narațiunea *Bădița Gîlcă* se distanțează ca structură epică de *Datorii uitate* atît prin apelurile adresate direct conștiinței civice, cît și prin lirismul cald în care-l prezintă pe erou, cele două lucrări rămîn totuși înrudite. Ceea ce justifică alăturarea este în primul rînd identitatea principiilor ideologice pe care le vehiculează și, apoi, originea personajelor. Recrutate din rîndurile veteranilor din 1877, personajele lui Jean Bart au calitatea de a se prevala de faptele lor eroice pentru a scoate și mai mult în relief îndatoririle ce le incumbă celor de la conducere.

Jean Bart nu e singura voce care se ridică în numele dreptății. Ei i se alătură și alți scriitori ai timpului. Întreaga literatură inspirată de evenimentele de la 1877 nu este în realitate decît o pledoarie pentru cauza celor mulți. O confirmă atît poeziile lui Al. Macedonski, I. Neniţescu, V. D. Păun, Nicolae Pruncu sau N. T. Orășanu, cît și prestigiosul volum al lui V. Alecsandri *Ostașii noștri*. Dacă, inițial, versurile semnate de poeții enumerați proslăvesc eroismul luptătorilor de la 1877, ulterior ele deplîng starea mizerabilă în care au ajuns făuritorii independenței. Edificatoare în privința modificării intervenite este poezia *Eroii de la Plevna* a lui V. Alecsandri, al cărei conținut se acoperă întru totul cu relatările din *Bădița Gîlcă*, deși subiectul e tratat de pe poziții diferite.

Nuvelistica lui Jean Bart, de nuanță poporanistă, conține o indubitabilă doză de realitate, extrasă atît din condițiile istorico-economice ale epocii, cît și din efervescența ei ideologică. Cele două lucrări se impun, în consecință, nu atît prin valoarea lor artistică, ci mai ales prin problematica pe care o abordează. Deși nu recurg la mijloace literare identice, converg spre aceleași idealuri umane. În spiritul acestor înaripări, ceea ce aduce în plus *Bădița Gîlcă* este înfrățirea dintre popoare. Fiindu-i sugerată de înfruntarea dintre români și turci, Jean Bart nu privește raporturile interetnice prin prisma obtuză a trecutului, ci de pe poziții avansate. Militînd cu toată ființa pentru înlăturarea discriminărilor rasiale, scriitorul îl introduce în partea inițială a povestirii pe bădița Gîlcă, subliniindu-i prietenia cu un grănicer turc. Cum acesta, în timpul ostilităților din 1877, e luat prizonier de armata română și transportat spre țară, Gîlcă îi favorizează detașarea din convoiul pe care-l escortează, dîndu-i posibilitatea să se întoarcă acasă. E un gest nobil, de adîncă semnificație umană, care conturează nu numai fizionomia morală a scriitorului, ci și îndrumările lui practice menite să promoveze o largă și constructivă înțelegere între popoare.

Miniaturistul Brăescu

SILVIAN IOSIFESCU

Îngropată, în principiu, împreună cu alte cîteva dogme ale clasicismului, ierarhizarea genurilor își mai face simțită prezența în forme surprinzătoare. Un autor de schițe poate fi tratat pe picior de egalitate cu romancierii sau dramaturgii ? Chiar formularea unei astfel de întrebări irită un spirit modern și antidogmatic. Nu e nevoie de un deosebit rafinament pentru a socoti inacceptabil și primitiv un criteriu de evaluare bazat pe numărul de pagini. E totuși îndreptățită presupunerea că la subaprecierea „maiorului" contribuie, cu sau fără conștiință de a minimaliza schița, și faptul că, cu excepția volumului de *Amintiri,* care are structură diferită și trebuie discutat ca atare, scrisul lui Brăescu se identifică cu forma literară căreia Caragiale îi dăduse titlurile de noblețe.

Sugestiile *Sburătorului* l-au orientat totuși pe Brăescu spre roman și comedie. Punctele de pornire erau întemeiate. Obiectivitatea scriiturii și virtuozitatea dialogului păreau a crea bune auspicii pentru roman sau piesă. Între 1927 și 1932 au apărut cele trei romane : *Moș Belea* (1927), *Conașii* (1935), *Margot* (1942). În 1927 a fost reprezentată piesa *Ministrul.* Eșecul l-au constatat chiar și comentatorii binevoitori. Schimbînd dimensiunile, scriitorul trăda incapacitatea de a construi. Însăila narațiunea, pierdea prin diluție însușirile ce i se recunoscuseră de la debut: incisivitatea, concentrarea, vivacitatea. Pagini izbutite, detalii fericit surprinse există în romane. De altfel, *Moș Belea* reia, în prima sa parte, o povestire anterioară. Dar romanele și piesa nu se pot salva prin pagini și detalii.

În 1937, în *Istoria literaturii române contemporane,* E. Lovinescu a constatat scurt eșecul : „Observația satirică a scriitorului s-a realizat pînă acum în schița dialogată și e probabil că va rămîne la ea, întrucît încercările de a trece fie la roman, fie la teatru, n-au izbutit..." Paragraful din *Istoria literaturii* devenea, în continuare, identificare a unei tehnici și a unei personalități stilistice.

> Totul îl indică, de altfel, pentru schiță : o viziune rapidă și posibilitatea de a o fixa printr-o notație strictă, pregnantă, definitivă. În cadrul unor scurte descripții epice, izbucnește o mică acțiune dramatică printr-un dialog de o vioiciune, de un naturalism (probabilă inadvertență pentru „naturalețe" n.n.) și de o valoare topică unică, din care fără intervenția scriitorului, numai prin arma tăioasă a cuvîntului, se fixează cu puncte de foc simplismul țăranului, șiretenia mas-

cată sub aparența prostiei a soldatului, volubilitatea parvenitului, frivolitatea ofițerilor tineri și suficiența găunoasă a superiorilor.[1]

În recenzia la ultimul volum de schițe (*La clubul decavaților*, 1929), Perpessicius a făcut și el observații notabile cu privire la tipul de scriitură : „Dacă nu ne-ar fi frică de trădarea cuvintelor, am spune că schițele acestui volum sînt niște veritabile stenograme comice. Atît de firesc și perfect e dialogul, atît de cursivă și concentrată notația, atît de sezisantă, grație tocmai acestei sobrietăți, umanitatea din planșele d-lui Brăescu“ [2].

Se observă trăsăturile comune și nuanțele diferențiale ale portretelor trasate de cei doi critici. Rapiditatea și mobilitatea, adevărul notațiilor, concentrarea sînt subliniate de amîndoi, ca de altfel și de mai toți ceilalți comentatori. E de remarcat, în textul lui Perpessicius, însemnarea despre „umanitatea din planșele d-lui Brăescu“.

„Trădarea cuvintelor“, respectiv ambiguitatea unei metafore critice, e inevitabilă. „Stenograma comică“ este o formulă pe care Perpessicius o propune cu precauții oratorice, pentru că simpatia și admirația criticului sînt genuine. Termenul implică punctarea, eventual schematizarea. Despre un volum anterior — *Un scos din pepeni* (1926), Pompiliu Constantinescu scrisese cu oarecare severitate, vorbise de „grabă“, de „schema fugară a unui fond“. „Domnul Brăescu a adoptat în ultimele sale opere *instantaneul umoristic*.“

Dacă nu am traduce simplist rezervele și formulele propuse printr-o constatare *à la Palice* cum că schița nu e roman, că nu are nici polifonia nici straturile semantice suprapuse ale romanului, asemenea truisme neacordîndu-se cu percepția prin excelență subtilă a comentatorilor citați, se descifrează totuși — mai ales la Lovinescu, în textul din *Istoria literaturii* și în cronica lui Pompiliu Constantinescu — o anumită neîncredere în schiță, privită ca o treaptă, o etapă ce s-ar cere depășită.

În textul din 1937 al lui Lovinescu, elogiile există. Comparația cu Caragiale e reluată în același sens, ca și în articolul din 1921, dar se simte oarecare decepție în constatarea că Brăescu va rămîne la schiță. Scrisă anterior, cronica lui Pompiliu Constantinescu cuprindea chiar sfatul dat prozatorului de a-și lărgi registrul, de a pătrunde în roman și comedie. Se cunosc rezultatele acestor sugestii, acceptate de Brăescu cu docilitate. Dar nu interesează eroarea de pronostic a unor critici care au păcătuit doar prin excesiva încredere în capacitatea de constructor a autorului dezbătut.

Persistă astfel la spirite critice ca Lovinescu ori Pompiliu Constantinescu dacă nu o desuetă ierarhizare a genurilor, o implicită identificare a monumentalului cu progresul unui scriitor. În afară de conce-

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, București, Socec, p. 250.

[2] Perpessicius, *Mențiuni critice, III*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 177.

siile făcute facilității, tribut plătit de umoristul profesionist, în afară de inegalitățile pe care Brăescu nu le-a putut evita, așa cum cu atît mai puțin le-a evitat Tudor Mușatescu, eșecul romancierului și comediografului explică ezitarea de a-l evoca pe „maiorul Gheorghe Brăescu" (trebuie amintit că fixarea în grad e pur literară, maiorul în retragere a avansat și a ajuns general) printre figurile de primă anvergură ale scrisului interbelic.

Schițele lui Brăescu nu depășesc, cu puține excepții, cîteva pagini. Una dintre excepții este textul de debut — *Vine doamna și domnul gheneral* — cronică a unei zile de emoții și de tensiune într-o garnizoană de provincie, care alătură două momente, organizarea primirii, apoi așteptarea și zăpăceala finală, legate între ele de *Ordinul la raport* al colonelului Merișor. Ca și alt text al aceluiași personaj, ca și *Ordinul de lăsare la vatră a cîinilor de război*, se prospectează în cele 19 puncte un filon comic pe care-l descoperise Caragiale : contrastul între formele rigide, ritualizate ale unui stil instituțional și surprizele stilului oral și agramat. Dar tonul imperativ, suficiența și sintagmele senin absurde sînt din lumea pe care Brăescu a fixat-o definitiv. De la început formula e cazonă : „Se ordonă : «Domnul general va sosi cu doamna»". Stilul militar organizează strategic mișcările și comportarea subordonaților, nu uită să aplice în trecere șase zile de carceră maestrului croitor — „cusînd prost galoanele de la tunica domnului colonel, trebuia mai înapoi" — stabilește cu gesticulație înalt strategică așezarea ofițerilor și a doamnelor după „alăturatul crochiu" care cuprinde și indicațiile legendei (p = ponton, D = doamne, O = ofițeri). Împiedicîndu-se în acordurile gramaticale, dar pe același ton suveran, ordinul de zi trece de la șervețele curate („La neajungere se va cumpăra, trecîndu-se în contul spoitului cazanelor") la programul concertului și la divertismentele literare... „Sublocotenentul Giurcă poate recita *Cine-i Nuhăm ?* iar căpitanul Corbeanu, drama *La icoană*". E o indicație cu privire la popularitatea cazonă care se bucurau la primele decenii ale secolului, Th. Speranția și Vlahuță.

Se poate regreta că Brăescu nu a continuat să exploreze surprizele stilului scriptic militar, în afară de celălalt ordin al colonelului Merișor : „Companiile vor demobiliza cîinii de război, trimițîndu-i imediat la vetrele lor".

Vine doamna și domnul gheneral, Ca la Galați, cele cîteva narațiuni mai întinse sînt excepții. A contribuit la concizie și colaborarea regulată la gazete. Pe lîngă inevitabilele facilități, spațiul plafonat pretindea concentrarea și a ajutat la maturizarea deplină a miniaturistului.

În acest sens se cuvine făcută din nou raportarea la Caragiale. Comparația menită să ierarhizeze n-ar avea rost și ar fi diminuantă pentru Brăescu, scriitor și așa minimalizat. Opoziția obiectiv-subiectiv e însă surprinzătoare. E ciudat că Lovinescu, care și-a revizuit lucid atîtea aprecieri, a păstrat în *Istoria...* lui din 1937 și rezervele față de Caragiale și diferențele subliniate în paginile de lansare a lui Brăescu. „Subiectivitatea" schițelor lui Caragiale e o formulă care se pulveri-

zează în contact cu textele. Schițele fără narator la prima persoană lasă comicul să țîșnească din dialog și din amănuntele distribuite cu parcimonia dramaturgului. Perspectiva este de sus în jos, ca în general în scrisul satiric, ca în schițele lui Twain, ori ale lui Cehov din perioada Cehonte. Se descifrează o privire auctorială, amuzată și implacabilă, dar Nae ori Turturel capătă contur mișcîndu-se și, mai ales, vorbind. Aparenta șarjă, care ar denota un indice de deformare subiectivă, se arată a fi, la o lectură mai atentă, imitație stilistică. Caracterizarea lui Coriolan Drăgănescu („avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou"), frazele care-l urmăresc la statuia lui Mihai Viteazul („Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil; dar aci, la statuia eroului de la Călugăreni, era prodigios") reproduc maniera apologetică în care e pomenită „tînăra victimă a acestui regim de teroare" în presa opoziției.

Cînd adoptă persoana întîi, narațiunea caragialeană refuză să se subsumeze unei formule, caracterului subiectiv afirmat de Lovinescu ori „stilului sfidător" de care a vorbit Lucian Raicu tot prin raportare la Brăescu. Chiar cînd pare a se identifica autorului și este Conul Iancu, directorul Moftului *(Diplomație)*, naratorul schimbă măștile cele mai diferite, e vindicativ și demonic în *Bubico*, pseudoingenuu, receptiv la punctele de vedere ce se înfruntă în *Atmosferă încărcată*, bonom, cu indulgența părintească în schițele din ultimii ani.

Mai la obiect e confruntarea prin referire la aria tematică. Brăescu se întîlnește cu înaintașul lui cînd revine la miticismul senin, la impiegații sau la șefii de birou, văzuți însă cu alte fascicole de lumină, superficiali și mobili ca și modelele de la 1900, dar mai puțin bonomi, victime sau tirani domestici, făcînd prin trenuri paradă de curaj și erudiție. Lumea aceasta e întregită de notabilii tîrgurilor de provincie, de careul cucoanelor care joacă pocher, bîrfesc, se înverșunează, se ceartă violent și-și dau îndată întîlnire pentru a doua zi, de soțiile bovarice, care se emancipează la balul prefecturii. Satul care, cu excepția exercițiilor de tipul *Cum se înțeleg țăranii*, fusese absent din comicul caragialean, prilejuiește la Brăescu pagini remarcabile. Sînt punctate atitudini și comportări cu tîlc față de domni, de negoț și de piață ori mentalități ingenue. Țăranca venită să aducă plocon o găină, din recunoștință pentru ofițerul care i-a repartizat o vită rechiziționată, cînd i se refuză darul, cere aceluiași ofițer un preț sărat „pentru că așa se vinde la piață".

Noutatea principală rămîne viața militară, reconstituită cu siguranța celui care o cunoaște din interior, dar și cu distanțarea observatorului și cu migala miniaturistului. Caragialene sînt și aici mecanismele funcționînd zgomotos și în vid, cantitatea de vorbe risipite. Dar sînt trăsături care aparțin unui moment de istorie. Aici Brăescu rămîne un prozator fără înaintași și urmași pe măsură, cu toate că satira vieții cazone a fost o temă stăruitor prezentă în literatura sfîrșitului de secol: În cele două decenii dinaintea debutului lui Brăescu, Toni Bacalbașa e numele celui mai cunoscut, dar preocuparea revine în publicațiile socialiste și ecourile ei merg departe. Tratat poate prea neglijent, volu-

mul lui Sadoveanu din 1906, *Amintirile căprarului Gheorghiță*, înregistrează rutinizarea arbitrarului, educarea recruților cu pumnii, clipele romanțioase ale majurilor care fredonează *Ș-așa viața își petrece / Cavaler cu sînge rece*. Subtextul volumului sadovenian e mereu amar, zîmbetul — rar. Înaintea lui, Bacalbașa alternase șarja — marionetele din *Moș Teacă* — cu paginile sumbre *Din viața militară* în care principala reușită comică este înfățișarea ofițerului în ipostaza de poet și de consumator de poezie. Aplicînd disciplina cazonă unui soi de clasicism, căpitanul Gănoi practică, fără să știe, antonomaza, e convins că în poezie o făptură feminină trebuie să-și schimbe obligatoriu numele de botez în „Mari". „Plîngi Mari, pe Bubișor / C-a zburat ca pe un nor / Și nu mai vine la noi. / Căpitanul S. Gănoi."

Șarja e rară la Brăescu, se reduce la cîte un final de efect. Adevărul observației, detașarea calmă a stilului inserează absurdițățile în cotidianul vieții cazone. Cele cîteva trăsături-cheie — potemkinismul care guvernează viața de fiecare zi și, mai ales, momentele solemne, festivitățile, inspecțiile ori dubla atitudine a fiecărui gradat după cum privește în jos sau în sus — nu generează tonul indignat al unor pagini de Bacalbașa. Scriitorul își permite rar comentariul generalizator și atunci o face neretoric, în trecere, prin cîte o comparație memorabilă : „Sînt insecte mici care, simțind primejdie, se strîng, se fac moarte și, orice le-ai face, nu mai dau semne de viață. Tot astfel, prostia este arma inofensivă cu care recrutul speră să se împotrivească tuturor teoriilor *chicheroniene* îndreptate în contra lui" *(Metodă nouă)*.

Schițele se întregesc una pe alta, nuanțînd măcinatul în gol ori ierarhizarea și absolutizarea nonsensului. Dar mai mult decît pe oricare alt scriitor l-ar nedreptăți pe Brăescu tipul de comentariu care ar îngrămădi și distila textele pentru a extrage trăsăturile generale, efectiv importante și mereu prezente. Individualitatea fiecărui text e asigurată de arta comediografului în proză și a miniaturistului. Cele două caracterizări cer precizări pentru că eșecurile pomenite au confirmat incapacitatea lui Brăescu de a construi pe dimensiuni mai largi.

Spre deosebire de miniaturistul Caragiale, „maiorul" nu ne oferă echivalentele *Telegramelor* și *Procesului-verbal*, adică texte în care fiecare microunitate, fiecare telegramă, fiecare aliniat pornit solemn cu cîte un „considerînd" ori „avînd în vedere" rezumă o scenetă și aceasta fără a „stenografia", respectiv fără a schematiza, păstrînd concretul și forța de explozie comică pe care o creează vorbirea agramată ce înșiră interminabil detaliile, dar simulează concizia și precizia pretinse de stilul administrativ. Ar fi excesiv să-i reproșăm lui Gheorghe Brăescu că nu ne-a dat pagini comparabile. Nu cunosc multe texte echivalente în scrisul universal, ceea ce adaugă la regretul că *Telegrame* ori *Proces-verbal* (sau, în pamflet, *Grămătici și măscărici*) sînt intraductibile, ca și *Trecut-au anii* ori *Dacica*.

Fără subtextul și fără plasa de implicații ale textelor caragialene, schițe mai puțin cunoscute ale lui Brăescu au mișcare neîntreruptă și savoarea permanentă a detaliului. *De la popotă* pare a se reduce la un *quiproquo*. Ofițerul din misiunea franceză (sîntem în timpul primului

război mondial) încearcă să comunice cu camarazii români prin intermediul unuia dintre aceştia care „vorbea franţuzeşte acasă cu soacră-sa numai cînd erau de faţă servitorii". Încurcătura se naşte din eforturile interpretului improvizat de a descrie un spectacol de revistă în care o actriţă s-a costumat în Marianne, simbolul republicii franceze (simbol nescunoscut povestitorului). Numele interpretei este Maria Cinsky. De aici, confuzia. Dar dincolo de contrastul dintre franceza oaspetelui şi „le petit-nègre" în care trudeşte tălmaciul, comicul izbucneşte din eforturile francezului care a înţeles semnificaţia spectacolului, dar nu reuşeşte să-i facă pe ceilalţi să înţeleagă că a înţeles. El se loveşte mereu de suficienţa interpretului : „*Et France*, continuă încurajat tălmaciul năduşit, ajutîndu-se cu mîinile, *on femme au coustum nasional fransez, avec un coq sur la tête, joue par on artiste roumain qu'on s'appelle — Ah ! oui, Marianne... Non, c'est roumain on s'appelle Marioara*". Confuzia va rămîne nedezlegată. Interlocutorii vor ciocni un pahar spre conciliere, povestitorul continuînd să explice cu indulgenţă : „Mon commandant, parol d'honneur, on s'appelle Marioara... Quel interès j'ai!..."

Mişcarea dialogului şi a mimicii e revelatoare pentru migala miniaturală cu care cele două pagini ilustrează în felul lor drama incomunicabilităţii.

Siguranţa neostentativă a detaliului de dialog şi mimică (Brăescu îşi auzea şi el personajele), ori a intonaţiei naratorului, şi diversitatea de registre pot fi mascate în oarecare măsură de preferinţa pentru poantă. Lectura superficială poate valorifica invers, poate considera schiţa drept un pretext pentru detaliul sau replica-surpriză din final. De fapt, schiţele lui Brăescu sînt la antipozii anecdotismului în care tot ce precede poanta e menit s-o pregătească, s-o facă mai neaşteptat eficace.

Preferinţă efectivă ori acceptare a unui cod ? „Profesionalizarea" lui Brăescu ca umorist, tradusă prin colaborările regulate la „paginile vesele" ale publicaţiilor interbelice, a avut drept urmare, pe lîngă abundenţa de texte facile, de circumstanţă, şi respectarea unor reguli nescrise, printre care prezenţa încheierii neprevăzute. Dar observatorul maliţios s-a resemnat arareori la anecdotismul pur. Chiar cînd pare construită în vederea efectului final, naraţiunea păstrează trăsăturile rapide, care trasează siluete şi consemnează moravuri şi năravuri. *Raţe cu repetiţie* ar părea un asemenea text, clădit pentru surpriza — de altfel, savuroasă — din ultima replică. Sistematic, în baza ordinelor şi sarcinilor distribuite, la modul militar, gradele inferioare asigură colonelului-brigadier cu stea tainul de ouă pe care le-ar fi produs cele două raţe cumpărate după ce vînzătorul îl asigurase : „Sînt d'alea turceşti, ouă în fiecare zi". Excesul de zel face ca raţele să fie împodobite cu un număr dublu de ouă.

— Patru ouă, se poate, maiorule ?

— Se poate, domnule gheneral. Raţe turceşti, cu repetiţie.

— Curat, vorba ta ! Bravo moşului ! Se vede că unde n-a ouat ieri...

— Vă pornirăți ca idioții, se-ncruntă maiorul în spatele generalului. Numai timonierul să aibă grijă !
— Nu mai pun nici eu, trăiți, don maior !
— Nu fi prost.
— Mi-e frică, zău mi-e frică.
— De ce ți-e frică ?
— Amîndouă-s rățoi.

Anecdota narată meșteșugit este, abstracție făcîndu-se de poantă, o întruchipare cotidiană a potemkinismului, regula de aur în armata descrisă de Brăescu. Așa cum la inspecție idioții regimentului, grupați departe de ochii generalului, devin — cînd sînt surprinși — echipa specială, asupra căreia se exercită metode moderne de reeducare, rațele achiziționate de superior trebuie să fie fertile, chiar cu riscul repetiției. Mai frecvent, poanta încununa desfășurarea mecanismelor încercate, în care ordinele sînt adoptate prin spoirea fațadei. „Cîinii de război", prescrișii de ordinul comandantului de divizie, sînt adunați de prin împrejurimi prin mijloace puțin ortodoxe, dresați cu aproximație și vîrîți în cuști rapid construite. Năzuința colonelului este să posede un detașament canin disciplinat, bine rînduit :

> Dar nici o fericire nu este completă și orice speranță — se știe — are punctul său negru. Un lucru îl enerva pe colonel. Pensionarii se retrăseseră ca melcii în găoace, vilele păreau pustii. Colonelul ar fi vrut să-i vadă șezînd cum știu cu toții că șed cîinii : unii așa, alții cu botul pe labe, la rînd, în pragul căsuțelor, ca la fotograf.

Fațada spoită e sfîșiată brusc cînd generalul, în inspecție, vrea să verifice dresajul cîinilor și le dă ordine marțiale. Se succed atunci în mișcarea narativă două momente de comic vizual, memorabile pentru tipul în special auditiv care a fost Brăescu. Generalul, cu suita după el, gonește disperat, „urmărit de cîțiva dulăi de stînă care, scoși samavolnicește din cuștile lor, rupînd zgardele putrede, săriră într-un elan de solidaritate în ajutorul tovarășilor cu care de altfel se încăierară într-o larmă asurzitoare". Chemat pentru a repara impresia dezastruoasă, dresorul, care își umplea de admirație camarazii mînînd un cărucior tras de doi cîini, se ivește în cu totul altă postură.

> Dar Oreste și Pilade se prezentară singuri, venind dinspre cîmpul de instrucție, într-o fugă dezordonată, sfărîmînd căruciorul de pietre, alergînd, scheunînd, cu limbile scoase, cu ochii strălucitori, după un măgar ce fugea și el cu coada în sus, zbierînd cît îl lua gura
>
> Ceva mai departe, în urma lor, călărind ca pentru întîia oară, apăru dresorul, sublocotenentul Georgescu, silindu-se zadarnic să pună calul în galop.

Auditivul, comicul verbal își recapătă întîietatea în finalul schiței, cuprinzînd amintitul ordin de lăsare la vatră a cîinilor de război.

*

Obiectivitatea lui Brăescu, postulată, după cum s-a văzut, de către E. Lovinescu ca o trăsătură ce-l diferențiază de Caragiale, e o vocabulă ce se cere manipulată cu o anumită elasticitate. În texte memorabile, naratorul — fie el la prima persoană, fie la a treia — își îngăduie comentarii și intonații afective, își spune cîteodată deschis amărăciunea și revolta. O face, e drept, cu discreție, într-o frază sau un crîmpei de frază. Colonelul din *A căzut Turtucaia* schimbă frazele jubilatoare cu exclamațiile de regret, cînd află că „Turtucaia e a noastră" — „Așaaa ? E a noastră ?!!... Ehe ! ...nu e bine... Nu e bine, Ionescule... Nu e bine, băiete, ți-o spun eu !" Naratorul încheie explicit : „Am rămas înmărmurit de groază și rușine. Înțelesesem ce-i trădarea, întrevăzusem înfrîngerea". Narațiunea impersonală din *Metodă nouă* se nuanțează similar în final : „Pentru cei rămași cu frunțile plecate, metoda lui Massacrier (educarea recrutului cu pumnii n.n.) nu era nouă".

Sînt schițe de început și la ele se referea generosul text critic de lansare al lui Lovinescu. Dar, dat fiind că debutul lui Brăescu a fost surprinzător de matur, nu s-ar justifica ideea unei obiectivizări treptate, odată cu maturizarea. Asemenea intervenții-comentar sau intervenții afective ale naratorului aveau să se mai ivească sporadic fără a schimba perspectiva și tonul de înregistrare sobră, lucidă și liniștită.

Se percepe tot timpul și încîntă, în schițele lui Brăescu, mișcarea egală, neîntreruptă a povestirii, siguranța observației aproape niciodată insistente, apăsate, sobrietatea eficace a stilului. Sînt însușiri indispensabile și benefice pentru schițe, și ele contribuie la fixarea locului în posteritatea caragialeană. Rapiditatea — în dublul sens al mersului narației și al trăsăturilor care animă siluetele — e o calitate fundamentală. Povestitorul evită opririle ori poticnelile în ritmul narativ, practicînd ceea ce s-ar putea denumi o tehnică a *raccourci*-ului. Ca și procedeul plastic în stare să creeze prin reducție a treia dimensiune, efectele de perspectivă, în genere, narațiunea oferă cîteva detalii care trasează silueta, întregesc informația asupra personajului. Informațiile acestea suplimentare, presărate în trecere, sînt de o foarte eficace parcimonie verbală — Brăescu, ca și unul dintre eroii săi are oroare de poliloghie — fie că practică stilul indirect liber, cu implicații ironice, vorbind despre cel în cauză în maniera acestuia, fie că sînt oferite direct de autor. Prin modulație stilistică se trece uneori în aceeași frază de la imitarea personajului la limbajul auctorial. Colonelul-brigadier cu stea din *Rațe cu repetiție* „avea o pelerină italiană și o calitate mare: era foarte corect, o recunoștea singur, și un mic cusur, afirmau camarazii, foarte zgîrcit, însușiri care, frecîndu-se, se temperau, făcîndu-l — ca pe noi toți — sensibil la atențiuni delicate". Siluetele se construiesc adesea din cîteva trăsături care încheagă un portret sau albia unei existențe fără a împovăra textul. Astfel e, în *Balul prefecturii*, caracterizarea cu arome franciene a unei frumuseți coapte de provincie :

> Brunetă impunătoare, între patruzeci și cincizeci de ani, maiestuoasă prin forme culminante, doamna Sogar era punctul de atac indicat pentru sublocotenentul nou ieșit din școală. Gustase din toate feri-

cirile omului, cedînd cu greutate unora, capitulînd în fața altora, expunîndu-se cu artă și răbdare la violențele neașteptate ale timizilor.

Privirile rapide, în profunzime, pe care le permit cîteva detalii, transformă în mai multe rînduri o întîmplare picantă : *Unde dai și unde crapă* (titlul e nefericit găsit, minimalizator) dă dimensiuni cehoviene unei anecdote din timpul primului război mondial. Cîteva rînduri schițează atmosfera Iașilor din vremea refugiului, cu soldații încartiruiți, claie peste grămadă :

> Departe, în vecinătatea cimitirului, numai dascălul Sofronie dormea cu femeia lui Anica, moartă de necaz că Mitropolia Moldovei scutise clerul de găzduire. Era femeie în putere. Blondă, cu ochii mici, cu sînii mari, murea de urît, plîngea, ascultînd cum șuieră vîntul și cum tușește dascălul, om mic, pleșuv, afumat ca un muc de lumînare...

Un soldat pripășit — „vlăjgan, cu nas mare, cu mîini mari, cu picioare și mai mari“ — e primit să doarmă, la stăruințele dăscăliței. Flămînd, bulimic, oaspetele înfulecă o mare parte din proviziile gazdelor, oprit de dascăl cu un aspru : „Ajunge, mai lasă-ne și nouă“. Cei trei se culcă „învrăjbiți“.

> Dascălul scoase pantalonii și, scîrpinîndu-și picioarele uscate și păroase, căscă fără măsele, făcu lampa mică, trei cruci încheiate de la frunte pînă la buric, și se culcă pe o coastă, fără suflu, ca un pui de găină, lîngă dăscălița răstignită cu fața în sus, cu sînii în lături, desculță, cu mîna pe ochi.

Hazardul pare favorabil. Dascălul e chemat la un mort. Dar la îndemnul grăbit și aprins al dăscăliței — „Hai, răpide, pîn-nu vine...“, soldatul interpretează greșit invitația și se repede la restul de costițe :

> Cu spatele la femeie, înghițea lacom, fricos, ca un cîine hoinar în curte străină.
>
> În război, rugăciunile morților sînt scurte. Cînd s-a întors dascălul Sofronie, vlăjganul își ștergea de unsoare dosul mîinii și dăscălița ochii, doi ochi mici și albaștri, cu mîneca cămășii.
>
> — Sărăcan de mine ! Tare ești proastă !... Di ci plîngi amu ? îi zise dascălul dezbrăcat, scîrpinîndu-și coastele. Parcă n-o să murim tăți ?

Dintre schițele care practică preferențialul *raccourci*-ul, una a fost, credem, surprinzător de neglijată de comentatori. La prima vedere *O carieră* (1921, în volum, în 1922), e tot o schiță cu poantă. Are chiar două, succesive : soluția pe care hazardul o oferă căpitanului Drăgoi la examenul de maior și fraza finală, în care strategul omologat la examen, „mutat prin avansare“, pleacă din regiment „ducînd cu el gajul de simpatie al camarazilor, bustul lui Napoleon, cît un copil de mare“. Dar toate coordonatele vieții cazone — fațada spoită, raporturile superior-

inferior ș.a. — se descifrează din biografia memorabilă a căpitanului Drăgoi, tratată în cea mai mare parte a schiței într-un prelungit *raccourci*. Drăgoi, „foarte considerat printre ofițeri, trecuse prin toată filiera încercărilor grele. Din grad inferior, înaintase sublocotenent în regimentul unui colonel cu fete multe care se uscau răvășite de doruri ascunse. Drăgoi, fecior de țăran, mirosind sărăcia, n-a cerut pe nici una din ele și, lucru extraordinar, n-a pătimit nimic de pe urma acestei necuviințe. Avea, e drept, oarecare experiență". Cu însușiri de gospodar, recunoscute de toți superiorii, udînd cu mîna lui ceapa din grădina regimentului, Drăgoi, devenit ofițer cu aprovizionarea, excelează în prepararea verzei acre, cu care aprovizionează toate familiile ofițerești din regiment. Un accident — într-unul din butoaiele din care colonelul își făcea cura zilnică de zeamă de varză, se descoperă „un șobolan tăbăcit ca o levretă" — nu afectează cariera bunului gospodar. „Colonelul... atît doar i-a zis cînd i-a citit elogiile în baza cărora îl propune la avansare excepțională : „— Trebuia să controlezi mai adînc".

Obstacolul în calea avansării la gradul de maior îl reprezintă examenul obligatoriu. Drăgoi n-are vocație studioasă : „De șase luni de cînd purta cu el *Teme tactice*, vol. I, de col. Arghirescu, n-avusese omul parte să-l deschidă măcar o dată". Hazardul va interveni salvator. Cînd, presat de „comisia de generali posomorîți", alege la întîmplare o soluție tactică, un cioban care a asistat la repetările rituale ale aceleiași teme îi dă sfatul salvator : „Mută *antileria* pe dealul celălalt... ascultă-mă pe mine... am îmbătrînit pe locurile astea, cîți au trimes unde ai trimes-o dumneata nu s-au mai făcut *maiuri*..." După succes, noul maior își explică în termeni tactici inspirația : „Cînd însă am desfășurat acțiunea, dintr-o aruncătură de ochi mi-am dat seama și am mutat-o numaidecît pe stînga".

V. Alecsandri: *Despot-Vodă*

AL. SĂNDULESCU

Singura piesă a lui V. Alecsandri care se încadrează genului devenit celebru în secolul al XIX-lea prin Victor Hugo este drama istorică *Despot-Vodă* (1879). Autorul, fiind unul din fruntaşii revoluţiei de la 1848 şi ai mişcării unioniste, unul din principalii promotori ai curentului *Daciei literare,* iniţiat de M. Kogălniceanu prin revista cu acelaşi nume (1840), era în culmea gloriei lui literare cînd se hotărăşte să scrie nu numai piesa de care vorbim, ci o trilogie istorică (rămasă în proiect), ce urma să aibă ca eroi pe domnii Moldovei din secolul al XVI-lea, Jolde, Lăpuşneanu şi Despot. Unanim recunoscut ca poet naţional, V. Alecsandri dăduse pînă la acea dată cea mai importantă parte a operei lui : poeziile, comediile, scrierile în proză, culegerea de răsunet european *Poezii populare ale românilor,* scrisese *Deşteptarea României* şi *Hora Unirii, Legendele* şi *Pastelurile,* ciclul *Ostaşii noştri,* închinat eroismului dorobanţilor români în războiul pentru Independenţă, dragostea de patrie fiind o constantă fundamentală a întregii lui opere. Romantic în orientarea lui literară, orientare pe care o teoretiza şi M. Kogălniceanu în programul *Daciei literare,* V. Alecsandri manifestă un interes permanent pentru folclor, pentru istoria şi natura patriei, teme mari care se regăsesc oricînd şi oriunde în scrisul său ce acoperă o jumătate de secol.

Pentru *Despot-Vodă,* care ar fi luat naştere din îndemnul unui prieten, A. Cantacuzino, V. Alecsandri era pregătit prin întreaga lui activitate, încă din tinereţe. Ideea i-a putut veni din programul amintit al *Daciei literare,* din *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională în Academia Mihăileană* (1843), al lui M. Kogălniceanu, ca şi din întreaga atmosferă paşoptistă şi unionistă. Nu fără însemnătate se dovediseră şi lecturile tînărului care făcuse un destul de lung stagiu parizian şi, în primul rînd, lectura operei lui V. Hugo, ce lasă urme adînci în conştiinţa literară a poetului.

Informaţia istorică o culege din letopiseţele cronicarilor, şi ele publicate în epocă de acelaşi neostenit M. Kogălniceanu. Lui Grigore Ureche, Simeon Dascălu, Nicolae Costin, li se alătură Gh. Şincai şi umanistul german, aflat pentru scurtă vreme în Moldova, Iohannes Sommer, ca rector al Academiei de la Cotnari, întemeiată de Despot. Sigur, datele nu sînt respectate în totul, anacronismele sînt destul de frecvente, dar autorul nu-şi propusese o biografie şi nici o „viaţă romanţată", ci o operă literară, în centrul căreia să figureze un tip caracteristic, „tipul acelor vîntură-lume din secolul al XVI-lea — cum singur

îl numeşte — jumătate eroi, jumătate spadasini", un mare ambiţios cu porniri tiranice, din categoria acelora pentru care „îndeplinirea poftelor era tot şi toate mijloacele erau bune, iar legile, atîrnate de vîrful spadei lor, cîntăreau cu atît mai puţin, cu cît braţul era mai puternic".

Faptul istoric era filtrat prin ideologia unui mare paşoptist, ale cărui idei democratice şi patriotice se fac simţite nu o dată în atitudinea şi în replicile unor personaje, şi în ţesătura poetică a întregii piese.

Acţiunea se desfăşoară în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în timpul uneia dintre cele două domnii ale lui Alexandru Lăpuşneanu. Cruzimile acestuia creaseră mari nemulţumiri, cu deosebire în rîndurile boierimii, în fruntea căreia se afla vornicul Moţoc. Mizînd pe o astfel de situaţie critică, Despot, supranumit Eraclidul, tip inteligent, cultivat, însă mai ales aventurier, vine în Moldova, dîndu-se drept rudă a Doamnei Ruxandra, soţia lui Lăpuşneanu, cu gîndul ascuns de a ocupa tronul. În întreprinderea lui, se sprijină pe oastea de mercenari a palatinului polon Laski şi pe ajutorul lui Moţoc şi al boierilor ce urmau să i se alăture. Lăpuşneanu îi ghiceşte repede planurile şi pune la cale uciderea lui Despot, fapt care însă nu-i reuşeşte. Acesta e un prim conflict : dintre domn şi uzurpatorul său. Eraclidul ajunge în închisoare, de unde, apelînd la o stratagemă tipic romantică [1] (schimbarea hainelor cu un alt pretendent la domnie, nebunul Ciubăr), evadează şi fuge peste hotare, cerînd adăpost prietenului său Laski. Lăpuşneanu îşi trimite oamenii, cerîndu-i palatinului extrădarea lui Despot, dar un nou truc romantic, înscenarea morţii celui căutat (scena capelei şi a catafalcului) îl salvează. Folosindu-se de Carmina, tînăra şi frumoasa soţie a lui Laski, căreia îi promite căsătoria cînd va dobîndi tronul Moldovei, Despot primeşte ajutorul militar al mercenarilor, pe care-i va plăti bine şi curînd îşi vede visul împlinit. Dintre boieri, unul singur nu-l agreează pe domnul vîntură-lume, din capul locului, şi are curajul să-i denunţe impostura : este Ştefan Tomşa. El va fi, de aici înainte, cel mai statornic adversar al lui Despot, dînd naştere celui de-al doilea conflict al piesei. În spatele lui Tomşa se vor rîndui şi unii boieri, o vreme şovăielnici, ca Spancioc, şi mai ales poporul, reprezentat pe scenă de către cei doi plăieşi : Jumătate şi Limbă Dulce. Susţinător înfocat (şi interesat) al lui Despot, vornicul Moţoc, a cărui fiică, Ana, primise de asemenea, promisiunea de a fi luată în căsătorie de proaspătul domn, intră şi el în conflict, în cele din urmă, cu marele seducător, cînd află că refuză să-şi respecte cuvîntul.

Deşi intenţiona să unească cele trei ţări române şi înfiinţează la Cotnari o Academie, al cărei rector este umanistul german Iohannes Sommer, ca să-şi păstreze tronul Despot măreşte haraciul către sultan, pune biruri grele, despoaie bisericile de odoare, prefăcînd totul în bani. Înşelînd pe Ana şi pe Carmina, respectiv pe aliaţii şi pe sprijinitorii lui, Moţoc şi Laski, jefuind şi adoptînd o atitudine tiranică, Despot sfîrşeşte

[1] Cf. şi Charles Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, Editura Cultura Naţională, 1924.

prin a fi învins de Tomșa, personajul care întruchipează virtuțile domnului cu dragoste de țară și de popor, amintindu-le pe acelea, de odinioară, ale lui Ștefan cel Mare.

Despot e, cum spuneam, tipul aventurierului însetat de putere, inteligent și viclean, lingușitor, ipocrit și mitoman. Recurgînd la șiretlicuri și la falsuri (își declină imaginare titluri de noblețe), el este omul care știe a zice „vreau", adică vrea să-și atingă, prin orice mijloace, nemăsurata ambiție de a stăpîni :

Ah ! tronul ! tronul ! tronul !... la el de-a drept m-oi duce
Chiar de-ar fi pîn'la dînsul să calc pe sfînta cruce !

Despot este un spirit cultivat — nu e o întîmplare că se înconjoară de cîțiva savanți umaniști — un om de lume și un oștean dibaci în ale artei militare (face o nemaipomenită demonstrație de călărie, spre stupefacția lui Lăpușneanu care credea că va scăpa de el dîndu-i un cal nărăvaș), știe să-și speculeze triumful și să fie galant, curtenitor față de Ana, fiica lui Moțoc, evocîndu-i în cuvinte alese poezia mirifică a castelelor Spaniei și făcîndu-i jurăminte de dragoste, ce vor fi curînd încălcate. Ele nu sînt însă gratuite, ci urmăresc o țintă precisă : „E scara de-nălțare un socru ca Moțoc". La rîndul lui, vornicul rîde în barbă la gîndul de a avea ginere pe virtualul domn al țării. În fața boierilor, Despot e mieros, încearcă s-o facă pe devotatul pînă la sacrificiul de sine, în fapt, spre a lovi în Lăpușneanu. Demagog, el invocă amintirea lui Ștefan cel Mare și declară că vrea neatîrnarea Moldovei și să participe la o cruciadă antiotomană, care să refacă imperiul roman de răsărit. În spatele meșteșugitelor întorsături de frază se ascunde însă *uzurpatorul* :

Tron sau moarte !... iată deviza ce-am înscris
În falnicul meu suflet, în peptul meu decis,
Venit-am în Moldova cu gîndul și cu planul,
Din scaunul domniei s-alung pe Lăpușneanul,
Și de pe ai săi umeri hlamida să smuncesc.

Aruncat în închisoare, va reflecta la schimbările capricioase ale soartei, nu fără un subtext ironic, va recurge la tertipul schimbării hainelor și va scăpa din capcană. Carminei va continua să-i jure dragoste spre a-i înlesni tîrgul cu soțul ei Laski, căruia îi promite, drept răsplată, Hotinul. Cavalerul, care face atîta caz de noblețe și de educație înaltă, e lipsit de orice demnitate, acceptînd să fie vasal, numai să poată ocupa tronul. Încercarea nu i se pare lipsită de riscuri, temîndu-se de vestita vitejie românească :

Știi însuți : moldovanul e iute la război
Tot omul e în stare a se lupta cu doi.
Ne trebuie-o putere pot zice-mpărătească,
Nu se învinge lesne o țară românească.

Ajuns domn, pe lîngă ticăloşiile de care vorbeam, se instaurează ca monarh absolut, prefigurîndu-l pe Ştefăniţă din drama *Viforul* de Barbu Delavrancea :

> Ce lege ? Vrerea mea !
> Ce sfetnic ? Astă spadă, simbol al demnităţei,
> Unealtă-a vitejiei şi cumpăna dreptăţei !
> Eu port toată puterea pe cap, pe braţ, pe pept
> Puterea covîrşeşte universalul drept !

Detronînd un tiran, un altul i-a luat locul. Lăpuşneanu n-ar fi vorbit altfel :

> Voi scoate eu din gură dinţii cei de lup
> Voi vinde şi cenuşa şi pielea de pe trup.

Ameninţat de întoarcerea lui Tomşa, părăsit pe rînd de boieri, Despot reflectează la deşertăciunea lucrurilor în versuri ce merită atenţie ; vrea să coboare de pe scenă cu demnitate :

> Despot am fost în culme !... Căzut, tot Despot sînt !
> Viteazul nu s-ascunde de moarte în mormînt !

Dar el nu are consecvenţă, trufia mascîndu-i frica şi laşitatea. La apariţia Anei (între timp retrasă la mănăstire), încearcă s-o convingă de „sentimentele“ sale, cu scopul, firește, de a redobîndi ajutorul înşelatului Moţoc. Momentul final se apropie, Despot urmînd să se predea lui Tomşa. Tirada şi gestul cu care îşi scoate coroana şi îşi leapădă sabia nu au acoperire psihologică, sînt pur teatrale :

> Eu, Despot, Domn Moldovei prin însăşi voia ţării
> Ş-ajuns prin mine însumi la culmile puterii,
> Azi sînt căzut din tronul lui Ştefan celui Sfînt
> Şi vin şi-n faţa lumei declar că sînt
> De-a mea fatalitate învins contra dreptăţei...
> Deci spada mea ciuntită o-nchin fatalităţei.
> . . . . . .
> Mi-arunc din cap corona ! Din mînă sceptru-mi scot...
> Nu mai sînt domn... acuma ucideţi pe Despot !

Lipsa de unitate caracterologică nu ne împiedică să vedem totuşi în Despot tipul romantic al aventurierului îndrăzneţ şi al uzurpatorului viclean, al seducătorului cinic, reprezentînd una dintre cele mai reuşite figuri ale lui Don Juan din literatura română.

Viclean, disimulat şi demagog este şi Moţoc, „neadormitul conspirator“, cum îl caracterizează V. Alecsandri. El rosteşte vorbe cu efect scenic împotriva tiraniei lui Lăpuşneanu (şi el disimulat în raporturile cu Despot) :

Nu-i umbră-acel ce muşcă din sînul bietei ţări,
Nu chinurile ţării nu-s umbre de dureri,
Nu-i umbră tirania călare pe robie !
Da-i umbră, tristă umbră, a noastră bărbăţie,
Căci de-am avea voinţă şi inimă de oţel,
Tiranul... vai ! nici umbră n-ar rămînea din el.

Căzut în dizgraţie, vornicul vrea un domn *al său*, şi acesta i se pare a fi Despot :

Aşa Domn ne convine, aşa ginere vreu
Domnind, el va fi braţul, iar capul voi fi eu.

Interesantă ni se pare scena în care se tatonează unul pe altul, Moţoc, dacă Despot a priceput aluziile, aventurierul, dacă intrigantul vornic e sincer. Şi acesta într-adevăr este, dar nu lipsit de îndoieli, cu un anume aer filosofic, ce se vor dovedi în viitor prea întemeiate :

Moţoace, vîlva lumei e rîu cu nalte maluri...
Faci bine, nu faci bine să te azvîrli în valuri ?
Şi oare căzînd tronul pe mîna lui Despot,
Nu ar cădea şi ţara cu-ai ei boieri cu tot ?

Trădător, Moţoc va fi trădat la rîndul lui de către Despot, care nu vrea s-o mai ia pe Ana de soţie. De aici, o ură neagră contra celui ce urma să-i fie ginere : „Nimic ai fost !... şi iarăşi prin mine-i fi nimic !“ O ură fără speranţă, căci noul domn Tomşa îl condamnă ca pe un vînzător de ţară ce este, după ce-l denunţase ca pe un dibaci maestru al intrigilor de curte. Expresie a patriotismului şi nu o dată purtător de cuvînt al autorului, Tomşa deplînge starea de decădere a ţării, prin care se vînturau fel de fel de venetici, rîvnitori de domnie :

Un bizantin !
Un grec !... Ce ? Oare-n ţară nu creşte decît spin ?
Ce ? tot pămîntul nostru e în aşa stîrpire,
Şi neamul nostru ager e în aşa-njosire,
Cît pe moşia noastră să nu găsim un om,
Şi pentru tronul ţării să nu găsim un domn ? !
Unde-am ajuns, o ! Doamne ! Ce ţi-am greşit noi ţie,
Ca un boier de-al ţării, un moldovean, să vie
C-un zvînturat de mînă, să ni-l arunce aici
Ca Domn, cum se aruncă pomana la calici ?

Tomşa e perspicace, dejucînd planurile de uzurpator ale lui Despot, are o superbă mîndrie şi demnitate românească :

Românul vieţuieşte şi moare, cînd se jură,
Cu arma albă-n mînă, nu cu trădarea-n gură,
Învaţă de la dînşii a fi român, de poţi.
Boieri, gîndiţi la muma ce v-a născut pe toţi !

În momentul final, în sufletul lui se dă o aprigă luptă între iubirea de țară și iubirea de părinte (copilul, Iliaș, îi fusese luat ostatec de către Despot), luptă care putea să constituie obiectul unui conflict psihologic adînc, de a cărui absență se resimte drama istorică a lui V. Alecsandri.

Dacă Laski este tipul bărbatului credul, încornorat, al aristocratului dornic de trai bun și de plăceri, tînăra lui soție, Carmina, este și ea o credulă, iubindu-l sincer și pasionat pe Despot și mărturisind întreaga ei tristă poveste de dragoste soțului înșelat, care o înjunghie.

Un personaj distingîndu-se prin ironie, prin amestecul de așazisă nebunie și înțelepciune, este Ciubăr. El suferă de mania domniei („încă unul cu gărgăuni domnești"), e un închipuit, imaginîndu-și jalea poporului la moartea lui. Dar în închisoare, unde se întîlnește cu Despot, căruia îi face jocul cu schimbarea hainelor, vorbește în doi peri :

Frumos palat !... Privește : ce stofe pe pereți !
Pe jos ce de covoare țesute cu... bureți !

În timp ce veneticul Despot urcă pe tron, Ciubăr se însănătoșește, aruncînd asupra noului tiran, care disprețuia tradițiile țării, un greu blestem, venit parcă din partea țării întregi :

Păgîne, rîzi de lege c-un rîs neomenos ?
Prefacă-ți-se rîsul în bocet dureros.
Și toată veselia din sînul tău să piară !
Străin s-ajungi de lege, străin s-ajungi de țară,
Să fugă toți de tine, toți, chiar și-ai tăi copii,
Și alungat pe lume de spectrul tău să fii !

Avînd rolul de „cor", ca în tragediile antice, cum observa G. Călinescu, cei doi plăieși, Jumătate și Limbă-Dulce, exprimă punctul de vedere și bunul simț popular. Ei sînt scoși parcă din poveștile cu Făt-Frumos și cu zmeul, pentru că nu concep decît lupta dreaptă. Hîtri buni de glume, privesc lucrurile cu umor :

Jumătate
Pe astă culme goală, încredințată nouă
Mîncăm răbdări prăjite și bem numai cînd plouă.

Limbă Dulce
Nu se temea de broască, era voinic Moș Tincă
Dar tate-i era groază de apă... și-n opincă.

Ei vorbesc în pilde („Trădarea cică-i feară cu zece limbi de foc") și-n proverbe („Nicicînd îi vedea plopii dînd flori de trandafiri"), fiind conștienți de necesitatea unirii între frați, și avînd o demnitate patriotică asemănătoare cu a lui Tomșa și cu a bătrînului Dan din legenda *Dan, căpitan de plai* :

Ca să-ți culeagă darul ș-a ta pomană seacă,
Ar fi ca să se plece românul... nu se pleacă !
Opinca îți azvîrle pomana înapoi.
Nici noi sîntem de tine, nici tu nu ești de noi.

Ca în dramele lui V. Hugo, în *Despot Vodă* sînt din plin prezente istoria și personajele istorice autentice : măreția (cel puțin afișată), eroismul lui Despot se întretaie cu grotescul lui Ciubăr, un fel de nebun al regelui ; antiteza nu e o simplă figură de stil, ci constituie o viziune asupra psihologiilor și situațiilor. Aventurierul Despot se află în opoziție cu patriotul Tomșa, cinismul seducătorului formează un contrast cu naivitatea Carminei, cu puritatea și devotamentul Anei. Lipsa de unitate caracterologică de care aminteam decurge din aceeași concepție, Despot atingînd momente de reală măreție (ca gîndire) ce par să contrazică setea lui de putere și lipsa lui de scrupule. El trece rapid de la o stare psihică la alta opusă, demnitatea fiind repede înlocuită cu josnicia și lașitatea. Deznodămîntul aduce pe scenă, simultan, pe principalii protagoniști, lovitura de teatru fiind aceea care rezolvă lucrurile. Despot își leapădă coroana rostind o tiradă retorică, iar pe Carmina, ucisă de soțul ei, o așază — tardiv și simbolic — pe tronul pe care i-l promisese, cînd se va căsători cu ea. Apoi, otrăvirea (și antidotul ei), travestiul, înscenarea (a morții lui Despot) și a catafalcului, fac parte, cum am avut ocazia să mai amintim, din același arsenal. Conflictele sînt exterioare, autorul nu întreprinde sondaje mai adînci, Despot, Lăpușneanu, Moțoc, Tomșa fiind forțe care se ciocnesc și mai puțin psihologii care se frămîntă. În afară de tipul uzurpatorului și al intrigantului, celelalte personaje ne apar abia schițate, fapt care se resimte mai ales în privința lui Tomșa, erou principal și principala forță care se opune lui Despot.

În linia dramei romantice a lui Hugo, V. Alecsandri își presară textul cu antiteze, hiperbole, comparații, repetiții, enumerații, mînuind o retorică exemplară pentru genul în cauză, de mari efecte teatrale. În loc de psihologie, autorul ne dă, uneori, fragmente de foarte bună poezie, ce pot fi luate ca de sine stătătoare. Întîlnirea lui Despot cu Moldova mult visată proiectează asupra ei o viziune alegorică reprezentînd o somptuoasă nuntă împărătească, de domeniul fabulosului și al feericului :

Deci pune-ți mari podoabe, frumoasa mea mireasă,
Să faci cu mine-o nuntă de mîndră-mpărătească,
Îmbracă-a tale haine țesute-n mii de flori,
Încinge curcubeul alungător de nori
Și-ntinde pe-ai tăi umeri, în zi de sărbătoare
Hlamida ta, ce poartă-o lună, o stea și-un soare...

Cînd se confruntă cu momente grave, amenințătoare, dacă nu tragice, Despot devine reflexiv, scăzîndu-i subit elanul de aventurier. Există în el și un „filosof" :

O soartă schimbătoare, ce rîzi de omenire !
Nebun cine se-ncrede în tine cu orbire !
Nebun cine se urcă pe-al muntelui suiș,
Prăpastia-l așteaptă cu-adîncu-i prăvăliș !

Meditația pe tema tradițională a deșertăciunii lucrurilor, invocînd umbra și țărîna, ce trimit la Eclesiastul din *Biblie*, ne dă o nouă dimensiune a personajului și chiar a poetului, încordînd un vers mai puțin obișnuit :

Și nu-i nimic al nostru decît mormîntul rece,
Și el ca noi devine un putregai ce trece !
Ce-am fost cînd, dintre oameni, ieșind, am rupt eu rîndul ?
Culegător de umbră cu mîna și cu gîndul !
Ce sînt ?... o părăsire un veac făr' de răsad !
Ce-oi fi ?... un pumn de țărnă pe-o scîndură de brad !

Tot aici descoperim o poezie a părăsirii, a singurătății și pustietății sufletești, amintitoare a pastelurilor autumnale ale lui V. Alecsandri :

Sînt trist ca clătinarea de arbori desfrunziți
Cînd suflă vîntul iernii pe codrii înnegriți
Și-mi par că-s o ruină pe care buhna țipă.
Și timpul odihnește bătrîna lui aripă...

Jalea Carminei, care-l iubise cu pasiune pe Despot, se detașează de erotica în bună măsură convențională a poetului, comunicîndu-se în versuri ce nu și-au pierdut fiorul liric și nici pe cel dramatic :

Ai pătimit tu, Despot, știu, multe-ai pătimit.
Dar eu, eu fără de tine, aici cum am trăit ?
În lacrimi, în durere, în grijă și mustrare
Lipsită de-orice sprijin, străină de sperare
Închisă-n aste plaiuri sălbatice, pustii,
Cătînd ziua și noaptea, pe drumuri dacă vii !

Hiperbola, excesiv cultivată de romantici, în frunte cu V. Hugo, se convertește uneori într-o admirabilă poezie cosmică, firește nici ea mai puțin romantică. „Nebunul" Ciubăr se substituie, cel puțin în două versuri, unui mare visător :

Și mă loveam cu capul de nouri și de stele
Și măsuram pămîntul cu pasurile mele.

Prin scăderile, mai ales în planul conflictelor psihologice, ca și prin calitățile ei, deloc neglijabile, fără să fie cea mai izbutită piesă

a lui V. Alecsandri, *Despot-Vodă* rămîne cea mai reprezentativă dramă romantică din literatura română. Atît B. P. Hasdeu, cît şi mai tîrziu Al. Davila şi Barbu Delavrancea, precum şi autorul nostru însuşi în *Fîntîna Blanduziei* depăşesc tiparul tradiţional, apropiindu-se de drama modernă. *Despot-Vodă* aparţine epocii inaugurate de *Dacia literară*, transmiţîndu-ne, dincolo de artificiile şi naivităţile ei, un patetic mesaj patriotic, a cărui forţă continuă să ne pătrundă şi să ne înfioare şi să ne dăruie pasaje întregi de poezie ce şi-au păstrat prospeţimea.

Marin Preda: *O oră din august*

OTILIA DUMITRU

O oră din august de Marin Preda este „povestea“ [1] unor eroi care, într-un moment decisiv, prin curaj, solidaritate și spirit de sacrificiu, înfruntă moartea pentru eliberarea țării de sub dominația fascistă. Acțiunea se petrece foarte aproape de aeroportul de la Otopeni. Eroii sînt soldații dintr-o baterie de tunari, conduși de sublocotenentul Nicolae Roșu, apărători ai porților albastre ale Capitalei de atacurile aviației americane și, apoi, după trecerea românilor de partea aliaților, de avioanele germanilor care, punînd mîna pe aeroportul militar, deschiseseră ostilitățile. Poziția bine camuflată a acestei baterii făcea posibilă punerea în pericol a oricărei decolări a avioanelor de pe aeroportul german.

Elementul fundamental al discursului narativ al povestitorului este obiectivitatea, Marin Preda relevînd cele două fețe ale războiului: cea eroică și cea tragică, pe care le ilustrează prin :

— gîndurile grave ale sublocotenentului Nicolae Roșu despre război și pace ;
— „întîmplarea cumplită“ petrecută cu cîteva luni în urmă cu sublocotenentul, împușcat de un soldat din plutonul pe care îl conducea ;
— amintirile recente ale sergentului Dumitru Ionescu despre lupta pentru apărarea rafinăriilor de la Ploiești atacate de aviația americană ;
— lupta eroică a bateriei de tunari conduși de sublocotenentul Nicolae Roșu împotriva avioanelor germanilor.

Acțiunile trăite de soldații bateriei și cele rememorate de Roșu și Ionescu sînt concentrate într-o oră, într-o fierbinte oră de război. Durata reală a acțiunilor și a trăirilor este modificată prin intervenția afectivității. Concentrarea timpului exterior, pe de o parte, și dilatarea

[1] Tzvetan Todorov, în *Categoriile narațiunii literare* (vezi antologia *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 372), precizează că, la nivelul cel mai înalt de generalitate, opera literară prezintă două aspecte : ea este în același timp *o poveste* (în sensul că evocă o realitate anume, evenimente, personaje) și *un discurs* (există un narator care relatează și, în fața lui, un cititor care ia cunoștință ; la acest nivel, are importanță *modul* în care naratorul ne face cunoscute evenimentele). Noțiunile de „poveste“ și „discurs“ au fost introduse definitiv în studiile despre limbă — după cum subliniază Tz. Todorov — de E. Benveniste.

sa afectivă, pe de altă parte, au ca efect discontinuitatea[2] în structura narativă a operei[3]. Succesiunea episoadelor nu este lineară : în povestirea — cadru al luptei tunarilor pentru apărarea Bucureștiului — *este inclusă* întîmplarea care a provocat transferarea lui Nicolae Roșu la bateria de tunari ; aceasta din urmă se *juxtapune* cu povestirea sergentului Ionescu despre lupta pentru apărarea rafinăriilor de la Ploiești ; la rîndul ei, relatarea sergentului este întreruptă de evenimentele care se petrec în bateria de tunari, Marin Preda folosind *alternanța*[4] ca mod de dispunere a povestirilor.

Perspectiva asupra evenimentelor este, alternativ, a naratorului-autor și a personajelor. Textul începe brusc cu reflecțiile sublocotenentului Nicolae Roșu, ceea ce determină o anumită ambiguizare a perspectivei relatării. Numai de la fraza a doua sesizăm faptul că evenimentele sînt prezentate nu din unghiul scriitorului, ci dintr-acela al unuia dintre personaje și, în aceste condiții, reinterpretarea primei fraze se impune de la sine :

> Era adevărat că acest sergent nu încetase să se arate vesel de cînd venise (doar de cîteva zile, înainte deci de evenimentele de ieri), dar poate că ar fi fost cazul ca tocmai evenimentele de ieri să-l fi pus și pe el nițel pe gînduri : ceea ce pentru un civil are un înțeles, pentru un militar are altul. De pildă, *el*, sublocotenentul, văzuse cu ochii lui, cînd se întorcea de la comandament, un smintit ieșind în pragul unei prăvălii cu o sticlă în mînă și răcnind : trăiască pacea ! Care pace ? [...]

Ca mod al expunerii, remarcăm prezența unor elemente de monolog interior (în *planul personajului*, care e diferit de narator). Pronumele personal de pers. a III-a, *el* („De pildă, *el*, sublocotenentul, văzuse [...]"), marcă a stilului indirect, constituie factorul dezambiguizării

---

[2] Observații asupra discontinuității — ca procedeu al stilului artistic actual — au făcut, între alții, Tudor Vianu, în studiul *Construcții retorice, parataxe și imagini succesive în poezie*, în vol. *Omagiu lui Iorgu Iordan*, 1958, p. 889 — 893, și Ion Coteanu în articolul *„Discontinuitatea", un procedeu al stilului artistic actual*, în *Limba română*, 1962, nr. 1, p. 3 — 12. Potrivit observațiilor cercetătorilor, discontinuitatea este expresia stilistică a unor trăiri afective intense, care conduc la fragmentarea frazei sau a propoziției în frînturi de fraze, propoziții monomembre sau izolări ale unor părți sintactice care, din punct de vedere logic, formează un întreg.

[3] Cf. Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, Universitatea București, 1975, p. 126 — 128, unde sînt prezentate unitățile narative ale textului, desprinse pe baza segmentării acestuia pe nivele. Autoarea subliniază : „Textul narativ nu este o succesiune de fraze, ci o succesiune organizată de structuri narative, așa cum fraza nu e o succesiune de cuvinte sau de morfeme, ci o succesiune organizată de propoziții. Analiza textului nu trebuie începută (sau sfîrșită) la nivelul frazei, ci la nivelul structurilor lui narative".

[4] Pentru *înlănțuire* (juxtapunerea mai multor povești ale narațiunii), *inserție* (includerea unei povești în interiorul altei povești) și *alternanță* (prezentarea simultană a două povești, întrerupînd cînd pe una, cînd pe cealaltă), ca *moduri de dispunere* a povestirilor unei narațiuni, vezi Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 388.

perspectivei relatării. Cu pasajul următor, intrăm în *planul naratorului-autor*, caracterizat prin prezența persoanei a III-a. Narațiunea este *impersonală*, obiectivă :

> Dar sergentul, ca și cînd ar fi auzit aceste gînduri ale ofițerului, se uită țintă la el și veselia i se mai micșoră parcă, dar numai pe chip, privirea îi rămase mai departe vie și strălucitoare. Era într-adevăr greu să rămîi multă vreme chiar cu totul vesel în apropierea acestui ofițer. Avea o voce neplăcută și rece, ca și chipul lui galben-vînăt, care spînzura parcă deasupra unui corp înalt ca o prăjină, cu cizme interminabile, lungi parcă pînă dincolo de genunchi. Venise la comanda bateriei cu cîteva luni în urmă și tunarii avuseseră timp să afle ce fel de om fusese el acolo de unde venise [...].

Observăm că, în planul naratorului-autor, pe de o parte, se relatează acțiuni, iar pe de altă parte, se realizează descrierea personajelor. Dislocarea narației prin descriere este frecventă. Descrierea apare cu funcția sa semnificantă [5], întregind profilul personajelor sau dezvăluind tragismul războiului :

> [...] veselia i se mai micșoră [...], privirea îi rămase [...] vie și strălucitoare [despre Ionescu] ;
>
> Avea o voce neplăcută și rece, ca și chipul lui galben-vînăt [despre Nicolae Roșu] ;
>
> Mort era ofițerul și trei tunari, care pieriseră seceraţi de cei doi pistolari din stînga pitiți pe după un pom, în primele clipe cînd contraatacaseră cu grenade și respinseseră asaltul. Unul căzuse pe spate bătînd aerul cu brațele și rămăsese cu fața în sus, cu dinții rînjiți, avînd întipărită pe față mînia care îl ridicase în picioare și scîrba care îl doborîse. [...] Al doilea era tăcut și întunecat, dar nu voia să le mai spună nimic celorlalți. Avea niște sprîncene groase, sub care i se vedeau ochii cu totul dați peste cap, semn al morții fără întoarcere. Al treilea fusese lovit [...].

Finalitatea descrierii este narativă, căci povestirea se construiește, în acest punct, prin descrierea imaginii bateriei după atacul pistolarilor germani. Narațiunea impersonală, obiectivă a autorului-narator (autorul nu participă la cele povestite) alternează cu reprezentarea vorbirii personajelor în dialog, ca formă compozițională a stilului direct. Această alternanță revine în cuprinsul nuvelei, substituind planul naratorului-autor cu planul personajelor (autorul povestește, personajul vorbește) :

> După însănătoșire ceru doar să fie transferat. Nu bătu pe nimeni din baterie, tunarii se fereau de el. Dar nici el nu arăta nici un fel de dorință să se apropie de ei. Nu părea să se fi schimbat.

---

[5] Funcțiile descrierii — cea ornantă și cea explicativă sau simbolică — și finalitatea narativă a descrierii sînt amintite de Paula Diaconescu, *op. cit.*, p. 124, 125.

— Spune, zise el adresîndu-se sergentului, chiar nu înțelegi ce s-a întîmplat ? Te văd că ai o figură inteligentă, nu ești văcar de meserie...

Ce meserie ai în civil ?

— Brutar, dom' sublocotenent.

— Brutar ! Și cum de n-ai ajuns la bucătărie, cum dracu ai nimerit la tunuri ?

— Nu uitați că sînt și eu sergent, dom' sublocotenent, zise artileristul cu acea expresie ca de petrecere, care atrăsese atenția tuturor de cînd venise.

La un moment dat, dialogul prilejuiește introducerea altei povestiri. Este cazul dialogului dintre Nicolae Roșu și Ionescu, a cărui funcție explicativă și simbolică constituie un element esențial în caracterizarea celor două personaje și permite inserarea întîmplării petrecute la Ploiești din perspectiva lui Ionescu, el însuși implicat în acțiune :

— De unde vii ?

— Tot de la antiaeriană, de la Ploiești. Știți, adăugă el, apăram rafinăriile de aviația americană... Cît puteam și noi, cît mai avea rost să tragi, că nu dădeam decît foarte greu cîte unul jos, în schimb ne îngropau și pe noi sub bombe, nu numai rafinăriile. [...]

— După cîte pot să-mi închipui eu, zise ofițerul, nu s-a renunțat la paza rafinăriilor de la Ploiești, sau te pomenești că v-au îngropat pe toți și ai rămas numai tu ? Te pomenești că ai fi fost cel mai viteaz, de-ai scăpat [...], vroia să povestească ceva. Dacă nu ne-am fi rupt de ei, reluă el, nu v-aș spune. [Urmează dialogul, apoi derularea amintirilor legate de acea întîmplare.]

Povestirea lui Ionescu este personală, subiectivă (la persoana I — persoana participării la cele povestite) :

Să vedeți cum *am simțit* eu deosebirea asta. [...]
Ne-am dat seama cînd a încetat bombardamentul [...].

Acest dialog, care introduce o povestire în altă povestire (în povestirea-cadru), *este întrerupt* de *revenirea planului autorului-narator* care relatează :

O formație de trei avioane care se ridică în clipa aceea de pe aeroportul german îl întrerupse pe artilerist din povestit. El se uită doar, gata să continue, dar ofițerul se ridică brusc în picioare și duse binoclul la ochi.

Dialogul următor marchează aceeași *opoziție între planul autorului și planul personajului*. Și acest *dialog este explicativ*, căci ne introduce în cursul evenimentelor povestirii-cadru a întîmplărilor din ora fierbinte de august :

Coborî apoi în adăpost și puse mîna pe telefon :

— Dom' colonel, zise el după ce stabili legătura, am onoarea să vă raportez că o formație de avioane s-a ridicat de pe aeroportul german și s-a îndreptat în direcția sud.

— Ce fel de avioane sînt ? întrebă comandantul de la celălalt capăt.

— Avioane de bombardament.

Linearitatea povestirii este întreruptă prin procedee variate, cum ar fi : interferența dintre stilul direct și stilul indirect, comentariul autorului. În secvențele următoare se observă că discontinuitatea structurii textului este dată și de interferența stilurilor :

Într-o noapte, cînd plutonul era de gardă, pe la orele trei, se auzi din fundul curții batalionului un strigăt îngrozit. Cine e ? Stai că trag ! Apoi foc de somație în aer, de două ori, încă o dată strigătul și din nou foc de armă.

Santinela, care între timp se trezea, punea mîna pe armă speriat : Cine e, stai. Ofițerul nu stătea. Stai că trag !

Trage..., răspundea atunci sublocotenentul Roșu flegmatic, să vedem dacă ai cu ce. Și îngrozit santinela descoperea că n-are închizător la armă. Adormise cu adevărat în post sau doar se prefăcuse soldatul care surîsese ?

Evenimentele petrecute în teribila oră de război se încheie cu raportul telefonic al caporalului Ana către colonel și cu momentele de luptă eroică ale tunarilor rămași, care nu lăsară să mai treacă nici un avion de bombardament. Relatarea în vorbire directă a caporalului Ana este urmată de relatarea autorului-narator, care prezintă ultimele acțiuni ale bateriei, cugetă asupra orei și locului decisiv într-o luptă și ne dă amănunte despre ce s-a întîmplat apoi cu bucureșteanul, caporalul Ana și Ionescu : „Bucureșteanul muri în spital" ; „Sublocotenentul Roșu nu fu plîns de nimeni, pentru că n-avea de cine" ; „caporalul Ana, ajuns în satul lui, începu să muncească" ; „sergentul Ionescu Dumitru, redevenit brutar", povesti „isprăvile lui de artilerist la antiaeriană", și „observă [...] că nu era crezut și de aceea începu să povestească lucruri pe care nu le văzuse cu ochii lui și nu le trăise direct, ci le auzise și el povestite de alții". Întîmplarea ieșită din comun devine neplauzibilă în timpuri normale.

Structura discontinuă a textului, ca expresie stilistică a unor trăiri afective intense care conduc la fragmentarea frazei sau a propoziției, este proprie și lui Marin Preda. În descrierea unui moment de încordare, fraza se fragmentează, comunicînd fluxul gîndirii : întrebări, presupuneri care exprimă frămîntarea, tensiunea interioară, proprie unuia dintre eroi :

Cîți soldați buni de luptă poate / să aibă un aeroport militar, nepregătit pentru situația de surpriză / care se crease ? / Un pluton

de pază ! ? / Putea avea mai mult ? / Puteau fi scoși tehnicienii și piloții / să lupte cu arma în mînă ? [...]

Tunarii executară manevra, / apoi așteptară ordinul de tragere. / Dar ofițerul nu-l dădea. [...]

Ocheau cu grijă. Un foc de aici, unul de dincoace. / Ofițerul se uita din cînd în cînd cu binoclul / să vadă efectul. / Era bun.

Observăm că unele propoziții principale sînt izolate prin virgulă sau chiar prin punct, după cum tot prin punct sînt izolate chiar părți de propoziție.

Textul permite interesante observații și în privința raportului dintre timpul povestirii (timpul evenimentelor narate) și timpul enunțului realizat de autor [6]. Timpul enunțului este trecutul ; predomină perfectul simplu, „timp primar" al povestirii :

Dar sergentul, ca și cînd ar fi auzit aceste gînduri ale ofițerului, se uită țintă la el și veselia i se mai micșoră parcă, dar numai pe chip, privirea îi rămase mai departe vie și strălucitoare.

Perfectul simplu alternează cu imperfectul descriptiv folosit de naratorul-autor pentru realizarea portretului lui Nicolae Roșu, pentru fixarea comportamentului său față de soldați : „Avea o voce neplăcută și rece, ca și chipul lui galben-vînăt, care spînzura parcă deasupra unui corp înalt" [...] ; „Îi plăcea să bată" [...] ; „izbea" ; „[...] nu arăta nici un fel de dorință să se apropie de ei".

Perfectul simplu, ca timp al povestirii, face legătura, în același plan al relatării autorului, între pasajul descriptiv anterior și povestirea întîmplării care a provocat transferarea lui Nicolae Roșu, incluse în întîmplarea-cadru : „Iată ce *aflară* tunarii despre el. [...] Într-o zi *lovi* un soldat care, spre deosebire de ceilalți, în loc să se sperie la sfîrșit, fața i *se lumină*. [...] Iată ce *se întîmplă*".

În povestirea acestei întîmplări, naratorul-autor folosește mai mult ca perfectul anteriorității cronologice, care permite ordonarea succesiunii acțiunilor. „Fapt e că sublocotenentul îi *luase* și lui închizătorul și *plecase* ca de obicei ca să revină [...]" (folosirea mai mult ca perfectului anteriorității cronologice se repetă cu același efect în povestirea acestei întîmplări).

Ori de cîte ori revine planul autorului, este folosit perfectul simplu. Întîmplările tragice din ora fierbinte de august se succed dinamic în anumite momente și, mai ales, către sfîrșitul povestirii, cînd timpul se precipită : aglomerarea de verbe subliniază dinamismul luptei.

[6] *Timpul narațiunii*, ca procedeu al discursului (potrivit observațiilor lui Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 386 — 387), „exprimă raportul dintre timpul poveștii și cel al discursului. Timpul discursului este, într-un anume sens, un timp linear, pe cînd timpul poveștii este pluridimensional. [...] însăși dispoziția evenimentelor într-o narațiune, însăși combinarea frazelor, a reprezentărilor, a imaginilor, a acțiunilor, a replicilor se supun acelorași legi ale construcției estetice cărora li se supune combinarea sunetelor".

Densitatea și, mai ales, adîncimea povestirii sînt sporite prin folosirea mai mult ca perfectului anteriorității cauzale, care funcționează ca indice al modului de generare a faptelor [7] : „Dar el știa că nu e așa, fiindcă *văzuse* și *strigase*, printre explozii care îl copleșeau, acele comenzi care cîștigă o luptă". „Pe cer se văzu o parașută. Pilotul sărise."

Aceeași țesătură de forme variate ale timpului întîlnim și în pasajele descriptive. Alegem scena de după atacul asupra bateriei :

> Mort era ofițerul și trei tunari, care pieriseră seceraţi de cei doi pistolari din stînga pitiți pe după un pom [...]. Unul căzuse pe spate bătînd aerul cu brațele și rămăsese cu fața în sus [...], avînd întipărită pe față mînia care îl ridicase în picioare și scîrba care îl doborîse. [...] Al doilea era tăcut și întunecat, dar nu vroia să le mai spună nimic celorlalți. [...] Al treilea fusese lovit în burtă și mai trăia încă, dar curgea foarte rău sîngele din el, ca dintr-o cișmea, își dădu, într-un lung suspin sufletul [...].

Scena statică e compusă de Marin Preda cu ajutorul verbelor la imperfectul descriptiv, folosite pentru prezentarea chipurilor încremenite de moarte ale fiecăruia dintre cei trei tunari ; adusă sub privirile noastre, imaginea lor persistă în memorie. Verbele la mai mult ca perfect creează un plan temporal anterior morții : planul contraatacului, un plan al dinamismului trecut, întrerupt de moarte : *căzuse, rămăsese,* (îl) *ridicase, doborîse.*

Cele două verbe și locuțiunea verbală aflate la perfectul simplu — *puseră, întinse, își dădu sufletul* — consemnează gesturile supraviețuitorilor — Ionescu și caporalul Ana. Aceste gesturi sînt singurul element de mișcare în scena încremenită de moarte.

În planul personajelor, timpurile verbului se interferează într-un mod original, menit să sublinieze concentrarea de gînduri, de amintiri, de fapte, de viață și de moarte laolaltă.

În cursul monologului interior al lui N. Roșu de la începutul nuvelei, verbele apar la mai mult ca perfect care schițează cadrul evenimentelor : „sergentul nu *încetase* să se arate vesel de cînd *venise*", la prezentul etern al constatărilor general-valabile : „ceea ce pentru un civil *are* un înțeles, pentru un militar *are* altul" și la prezent ca timp propriu prezentării directe a faptelor : *nu trece, nu are.*

În reprezentarea vorbirii personajelor în dialog, predomină prezentul : „— *Spune,* [...] chiar nu *înțelegi* ce s-a întîmplat ? Te *văd* că *ai* o figură inteligentă, [...]".

Firul narativ al povestirii sergentului Ionescu impune folosirea imperfectului amintirii : „apăram rafinăriile de aviația americană... Cît *puteam* și noi, cît mai *avea* rost să tragi, că nu *dădeam* decît foarte

[7] Tudor Vianu, în studiul *Mai mult ca perfectul și tehnica narațiunii,* din *Studii de stilistică,* București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 101, relevă faptul că m.m.c.p. exprimă anterioritatea cronologică, precum și anterioritatea cauzală ; m.m.c.p. cauzalității, fiind întrebuințat de scriitorii mai noi, e un fenomen nemenționat în gramatici.

greu cîte unul *jos*, în schimb ne *îngropau* și pe noi sub bombe, nu numai rafinăriile".

Pentru relatarea amănuntelor acestei întîmplări, pe lîngă verbele la mai mult ca perfectul anteriorității *(venise, spusese)*, la perfectul compus, timpul subiectiv legat de persoana I a naratorului-personaj (*am auzit, am răspuns, mi-am dat seama* — locuțiune verbală), este folosit și prezentul etern [8], prin care este subliniată ambiția justificată a lui Ionescu — de curînd deslușită și pentru el însuși — de a nu muri oricum, dacă tot e să mori, ci demn. Este aici o definire nuanțată a noțiunii de eroism : „una e să mori la datorie, cînd te izbește un glonț sau o schijă, și alta e să fii legat de un stîlp și să te execute plutonul de execuție".

Întîmplarea, păstrată atît de viu în memoria lui Ionescu, este luminată, în text, prin folosirea prezentului pentru trecut [9]. Astfel, faptele lui Vasile, olteanul, care îl lovise mortal pe un neamț, sînt scoase în evidență : „*Începe* bombardamentul și noi *începem* să tragem" ; „[...] îl *văd* ca prin vis pe oltean [...]" ; „Olteanul îl *prinde*" ; și mai departe : „Peste o jumătate de oră *sîntem* chemați [...]. *Intru* eu [...] ; el mă *întrerupe* [...]".

Folosirea prezentului pentru trecut are ca efect actualizarea faptelor petrecute anterior. Suita de verbe la trecut — *(nu) era, lovise, ne-am dat seama* (locuțiune), *a încetat, împrăștiase* — marchează adevăratul timp al desfășurării scenei.

Alteori, prezentul este folosit pentru comunicarea ideii de viitor :

> „Îl îngropăm repede și spunem că s-a dus. [...] Băieți, ce facem, îl acoperim sau îl predăm pe Vasile ? Îl acoperim, dom' sergent, zic ăștia toți. Și dacă ne împușcă toată bateria ? Lăsați, zic ei, că nu ne împușcă. Îl îngropăm mai încolo și spunem că după bombardament a plecat așa singur...".

Valoarea de viitor a prezentului specifică limbii vorbite [10] definește starea psihologică a personajelor, stăpînite de hotărîrea de a-l acoperi pe Vasile față de nemți ; se subliniază, astfel, noblețea solidarității umane. Fondul tulburător de solidaritate, de adîncă omenie, este unul dintre amănuntele revelatoare de pe front, care dă densitate narațiunii.

În povestirea sergentului Ionescu, prezentul etern al motivelor generale devine un mijloc al analizei morale (este vorba despre motivul stăpînirii de sine) : „Dacă învingi momentul acela cînd îți trece prin cap că e zadarnic să te mai ascunzi, îți merge mintea scînteie. [...] Dacă

[8] Pentru problema prezentului etern, vezi T. Vianu, *op cit.*, p. 102.

[9] Tudor Vianu, în studiul *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu, op. cit.*, p. 199, observa că Bălcescu realizează basoreliefuri literare prin povestirea faptelor eroului la prezentul istoric, isprăvile adversarilor fiind narate la trecut.

[10] Iorgu Iordan, în *Stilistica limbii române*, București, Editura Academiei, p. 133, remarcă ușurința cu care se trece hotarul dintre momentul de față și unul viitor, dînd exemple ca : „Dacă-i așa, plec mîine numaidecît la țară".

nu ești tare în secunda aceea, te zăpăcești și spui tot, chiar dacă din gură taci [...]".

Prin prezentul etern sînt definite acele legi după care omul, în împrejurări neobișnuite, ca războiul, trebuie să fie tare în înfruntarea cu sine însuși, să știe să se stăpînească. Experiența ieșită din comun trăită de Ionescu în război îl ajută să se cunoască, să se biruie, să se îmbogățească, afirmîndu-și inteligența. Folosirea prezentului cu mai multe valori are ca efect înviorarea naraţiunii. Țesătura aceasta subtilă de timpuri, de planuri ale acțiunilor care se desfășoară în momente diferite, de scene, pune în lumină originalitatea stilului lui Marin Preda. Succesiunea tradiţională a episoadelor în ordine cronologică strictă nu este acceptată de scriitor, care apelează la construcţia discontinuă. Caracterul previzibil al sfîrșitului tragic al bateriei este compensat de imprevizibilitatea construcţiei artistice, al cărei aspect specific îl constituie discontinuitatea.

Limba şi civilizaţia română la Dartmouth College

ELIZA MIRUNA GHIL (S.U.A.)

Universitatea Dartmouth College[1] este situată în orăşelul Hanover din statul New Hampshire, stat care face parte din regiunea cunoscută sub numele de Noua Anglie. Valea superioară a fluviului Connecticut care înconjoară Hanover este populată în majoritate de locuitori de origine anglo-saxonă, aşa-numiţii „yankees“ [2]. Ea gravitează din punct de vedere cultural mai cu seamă în jurul oraşului Boston, deşi apropierea Canadei şi a provinciei francofone Quebec la nord se face şi ea simţită la toate nivelurile vieţii social-culturale.

Studiul limbii şi civilizaţiei române la Dartmouth College datează din anul 1973. Cursul „Romanian I — Introduction to the Romanian Language and Civilization“ se predă o dată pe an, în general în pătrarul de vară [3] şi se adresează îndeosebi participanţilor la programul de schimb de studenţi cu Universitatea din Bucureşti, program dirijat în colaborare de catedra de ştiinţe politice şi de catedra de limbi romanice. Absolvirea prealabilă a acestui curs este obligatorie pentru studenţii care pleacă să studieze apoi în România. Se pot înscrie însă şi studenţi interesaţi în cultura română din motive independente de schimbul de studenţi. Numărul celor înscrişi a variat de-a lungul anilor între şase şi zece pentru fiecare serie.

Am preluat predarea cursului „Romanian I“ în vara anului 1978. Articolul de faţă descrie experienţa mea personală şi inovaţiile pe care le-am introdus în organizarea studiilor româneşti la Dartmouth, începînd cu această dată.

Principala noutate legată de predarea acestui curs după 1978 a constat în aplicarea la limba română a metodei originale de studiu a limbilor străine perfectată la Dartmouth în ultima decadă. Această metodă, binecunoscută astăzi în Statele Unite şi adoptată şi de numeroase

---

[1] Dartmouth College face parte dintre cele mai vechi şi mai prestigioase universităţi americane. Fondată în 1769, Dartmouth este membră în binecunoscuta Ivy League („Liga Iederii“, aşa numită după un campionat de fotbal studenţesc în care respectivele universităţi concurează exclusiv unele cu altele), alături de Harvard, Yale, Princeton, Columbia, Brown, Cornell şi Universitatea din Pennsylvania. Circa 4200 de studenţi studiază la Dartmouth în momentul de faţă.

[2] „Yankee“ înseamnă în engleza americană 'locuitor din Noua Anglie' şi nu 'american în general', ca în accepţia dată cuvîntului de vorbitorii altor limbi.

[3] Dartmouth College are un calendar diferit de alte universităţi americane şi europene. Anul universitar este împărţit în patru pătrare de circa zece săptămîni fiecare, pătrarul de vară fiind identic ca durată şi însemnătate cu celelalte.

Studenţi şi profesori în timpul Săptămînii culturale româneşti de la Dartmouth College, august 1979

alte universităţi [4], poartă numele de „Modelul lingvistic intensiv de la Dartmouth". Iniţiatorul ei, profesorul John Rassias, a experimentat-o pentru prima oară în cadrul universitar în 1969, aplicînd-o întîi la limba franceză şi la greaca modernă. Succesul acestor cursuri experimentale a dus la adoptarea ei treptată de către celelalte catedre de limbi, iar în prezent toate limbile se predau la Dartmouth conform acestei metode.

În universitatea noastră studiul unei limbi străine progresează în trei faze.

1. Faza întîi : „clasa principală" („master class") este predată de un cadru didactic specialist în domeniul limbii respective cu o bogată experienţă pedagogică. Clasa principală durează cincizeci de minute şi are loc de cinci ori pe săptămînă. Numărul studenţilor participanţi este limitat la douăzeci şi cinci.
2. Faza a doua : „clasa de exerciţii" („drill session") este predată de un asistent, de obicei un student avansat în limba respectivă, bun cunoscător al metodei. Participanţii într-o clasă de exerciţii nu depăşesc numărul de zece. Studenţii revăd materia prezentată deja în clasa principală de către ca-

[4] În număr de cincizeci şi cinci, după ultimele date.

drul didactic principal, asimilînd-o treptat sub conducerea asistentului. Clasa de exerciţii durează cincizeci de minute şi are loc de cinci ori pe săptămînă.

3. Faza a treia : „şedinţa de laborator" („laboratory session") constă în medie în patru unităţi de circa o oră săptămînal. Studenţii lucrează în laborator sub supravegherea unui monitor, student avansat în limba respectivă, reluînd astfel pentru a treia oară materia predată întîi în clasa principală.

Se progresează deci pas cu pas în însuşirea materiei, sub supraveghere sistematică şi în condiţiile unui regim intensiv de studiu. Totalul orelor de contact cu limba străină este de aproximativ paisprezece pe săptămînă, ceea ce reprezintă un spor considerabil faţă de studiul universitar tradiţional.

Voi descrie pe scurt, în cele ce urmează, concepţia despre studiul limbilor străine care stă la baza metodei aplicate la Dartmouth ; această concepţie determină, cum este şi firesc, elaborarea procedeelor de detaliu şi alegerea activităţilor auxiliare menite să permită traducerea ei în practica pedagogică de zi cu zi. Ea a determinat propriile mele soluţii folosite în predarea românei.

Scopul principal al acestui studiu se cuvine să fie, după părerea noastră, comunicarea orală. Drept urmare, în faza iniţială de învăţare, accentul este pus mai puţin pe aspecte precum ortografie perfectă sau pronunţare impecabilă şi mai mult pe însuşirea structurilor gramaticale de bază şi a expresiilor idiomatice caracteristice limbii respective. Lecţiile sînt organizate sub formă de dialog pe teme de interes cotidian [5], iar gramatica este predată în mod *practic* şi *inductiv*. Memorizarea combinaţiilor frecvente de cuvinte din fiecare lecţie nou predată, precum şi a formelor gramaticale pentru diversele părţi de vorbire studiate treptat se face cu ajutorul unor exerciţii tip („pattern drills"), la care studenţii participă activ sub conducerea profesorului sau a asistentului. Mai cu seamă clasa de exerciţii permite repetarea intensă şi animată a materiei studiate, fiecare student avînd de nenumărate ori ocazia de a pronunţa personal expresiile idiomatice respective sau de a înlocui personal forma gramaticală necesară sub supravegherea strictă a asistentului. Acest sistem are drept rezultat o participare mult sporită în procesul de învăţare, care devine astfel o serie de acţiuni şi de atitudini dinamice înlocuind pasivitatea studiului livresc obişnuit. Studenţii sînt încurajaţi să ghicească sensuri din context (în clasă nu se foloseşte de loc limba maternă) şi să repete combinaţii de cuvinte chiar înainte de a fi înţeles sensul lor complet, în speranţa, adesea justificată, de a pătrunde sensul celor pronunţate întîi „papagaliceşte" pe parcurs. Gîndirea directă în limba străină şi evitarea traducerii literale din limba ma-

[5] Catedrele de limbi de la Dartmouth publică propriile lor manuale privind limbile respective. John Rassias este autorul celui folosit pentru franceză şi care a fost pus recent în circulaţie pentru publicul larg, sub titlul *Départ — Arrivée*, Harper & Row, New York, 1980.

ternă sînt accentuate din primul moment şi dezvoltate constant în cursul procesului de învăţare [6].

În realizarea acestor obiective, un rol important îl joacă studentul asistent. El aplică o tehnică specială, însuşită în cadrul unui atelier organizat anume pentru viitorii asistenţi la începutul fiecărui pătrar. Iată cîteva dintre regulile respectate de orice asistent care foloseşte această tehnică (ea este folosită în bună măsură şi de profesor în clasa principală) :

1. asistentul trebuie să stea în picioare în faţa clasei şi să se mişte tot timpul, comportarea sa animată trebuind să se transmită întregii clase ;

2. pronunţarea trebuie să fie clară, nici prea rapidă, nici prea lentă şi cu o intonaţie normală ;

3. cărţile trebuie să fie tot timpul închise ; studenţii îl urmăresc pe asistent şi reacţionează la indicaţiile lui ;

4. nu trebuie numit studentul înainte de a răspunde la o întrebare, căci toţi studenţii trebuie să fie permanent atenţi. De aceea, asistentul se uită la un student în timp ce pune întrebarea, dar indică pe un altul ca să răspundă, folosind o mişcare bruscă a mîinii [7] ;

5. cînd un student ezită prea îndelung, trebuie trecut la următorul ; după obţinerea răspunsului corect, se revine la cel care a ezitat şi acesta repetă răspunsul corect ;

6. greşelile trebuie corectate cu atenţie şi forma corectă trebuie repetată de cel care a greşit ;

7. repetiţia grupurilor de cuvinte din textul dialogului lecţiei respective trebuie făcută începînd cu ultimele cuvinte şi terminînd cu propoziţia întreagă în ordine normală (ceea ce noi numim „backward build-up"). Într-un exemplu precum :

Tata pleacă dimineaţa la birou.

_____1
_____2
_____3
_____4

se repetă întîi „la birou" cu toţi studenţii, apoi „dimineaţa la birou" şi aşa mai departe. La propoziţia completă se ajunge astfel abia în ultimă instanţă, după ce elementele componente au fost analizate şi asimilate unul după altul, în mod oarecum izolat ;

8. se recomandă folosirea unei mimici animate şi a unei expresii a feţei încurajatoare — bucuroasă cînd răspunsul este

[6] Aceste principii au fost expuse pe larg de John Rassias în *A Philosophy of Language Instruction*, Introducere de C. Phillip Bosserman, ediţia a doua, 1968.
[7] John Rassias numeşte acest procedeu „a shot-gun approach".

corect, dezamăgită cînd răspunsul este greşit etc. Privirea, zîmbetul, gesturile asistentului trebuie să dramatizeze participarea sa totală la activitatea de predare şi să transmită studenţilor dorinţa de a intra în joc la rîndul lor.
9. folosirea limbii materne în clasă trebuie evitată cu orice preţ [8].

Regulile enumerate mai sus duc la o concluzie importantă privind munca pedagogică în domeniul limbilor la Dartmouth : vivacitatea şi animaţia, cu alte cuvinte capacitatea de a-şi învinge propriile inhibiţii, determinînd astfel pe studenţi să-şi învingă şi ei stîngăcia şi timiditatea, reprezintă condiţii *sine qua non* ale procesului de predare la toate nivelurile. Activitatea cadrului didactic într-un curs de limbă organizat în acest fel cere eforturi psihice, organizatorice şi chiar fizice considerabile şi care depăşesc cu mult obligaţiile tipice ale profesorului din universităţile americane sau europene. Dar dacă profesorul îşi asumă aceste eforturi cu convingere şi îşi joacă rolul cu tragere de inimă, rezultatele muncii lui pot întrece aşteptările cele mai optimiste [9].

Aplicarea modelului lingvistic intensiv de la Dartmouth la studiul limbii române a avut de întîmpinat de la început un număr de greutăţi specifice. Printre ele merită menţionate : problema asistentului, problema manualului de bază şi problema materialelor de laborator [10].

Am hotărît să folosesc ca asistenţi studenţi absolvenţi ai cursului din anii precedenţi, ale căror cunoştinţe generale de limbă română erau la un nivel adecvat şi a căror română vorbită era foarte satisfăcătoare (ei petrecuseră trei luni în România în cadrul schimbului de studenţi şi urmaseră cursuri mai avansate de română la Universitatea din Bucureşti). Aceştia au dirijat clase de exerciţii sub supravegherea mea constantă, folosind materiale pregătite de mine în mod special, uneori de la o zi la alta, în funcţie de nevoile specifice ale studenţilor şi de progresul lor individual.

Am preferat această soluţie altor alternative posibile, precum preluarea de către mine a clasei de exerciţii sau folosirea unui vorbitor de

[8] Asupra acestor reguli a se consulta şi John Rassias, *New Dimensions in Language Training : The Dartmouth College Experiment*, în *Peace Corps Faculty Papers*, no. 6 (February 1968).

[9] Presa americană a menţionat în repetate rînduri experimentul lingvistic de la Dartmouth. Articole consacrate acestuia au apărut în *New York Times*, în secţia specială închinată educaţiei a numărului din 6 ianuarie 1978, în numărul din 2 iulie 1979, şi, recent, în numărul din 22 ianuarie 1980. Hebdomadarul *Time* a scris despre noi în august 1976 şi în iulie 1979 ; hebdomadarul *Newsweek* în decembrie 1977 ; revista de educaţie *Change (Report on Teaching*, no. 5) în 1977, *Smithsonian Magazine* în mai 1980 etc.

John Rassias a prezidat anul trecut comisia prezidenţială numită de preşedintele Jimmy Carter pentru a face recomandări privind viitorul predării limbilor străine în Statele Unite. Eu însămi am redactat apendixul privind limba română din raportul final, aflat în prezent în studiu la Casa Albă.

[10] Asupra acestui aspect a se consulta şi Eliza Miruna Ghil, *The Application of the Dartmouth Intensive Language Model to the Study of Romanian*, în *Mioritza — Journal of Romanian Studies*, 1981 (sub tipar).

română locuind în regiune şi familiarizat cu metoda noastră [11]. Nu exagerăm importanţa unei pronunţări impecabile sau a unor cunoştinţe de gramatică infailibile, mai ales în faza iniţială de studiu; dar accentuăm capacitatea de a folosi limba în mod curent, atît oral, cît şi pentru nevoi de lectură, şi un bun nivel general de cunoştinţe.

Alegerea ca asistenţi a unor foşti studenţi în „Romanian I" a avut consecinţe pedagogice pozitive şi din alt punct de vedere. Prezenţa lor în faţa clasei, într-o postură de autoritate, s-a dovedit a avea un efect psihologic important asupra restului participanţilor. Faptul că un student de origine americană ca şi ei şi care întîmpinase dificultăţi identice cu ale lor în studiul unei limbi puţin familiare urechilor americane este capabil să o vorbească curent şi să joace un rol de prestigiu în procesul de predare i-a încurajat considerabil pe studenţi în propriile lor eforturi.

Merită de asemenea menţionat entuziasmul asistenţilor privind experienţa lor în România, element preţios, mai ales că o bună parte din cei înscrişi la curs urmau să trăiască ei înşişi o experienţă asemănătoare în viitorul apropiat. Contribuţia asistenţilor la succesul general al cursului s-a dovedit a fi cu adevărat importantă.

Alegerea manualului de bază a pus probleme de ordin diferit. Conform practicii obişnuite la Dartmouth, noi elaborăm propriile noastre manuale compuse pe baza principiilor fundamentale ale metodei. Ele sînt, de obicei, rezultatul unui efort colectiv. În cazul românei, un atare manual nu există încă. Se punea deci problema de a alege altul deja existent şi ale cărui principii metodologice să fie suficient de apropiate de propria noastră concepţie. Am ales în cele din urmă *Modern Romanian* de James Augerot şi Florin Popescu [12], manual care are avantajul, din punctul nostru de vedere, de a organiza textele lecţiilor sub formă de dialog şi de a oferi un număr de exerciţii de tipul celor folosite de noi. *Modern Romanian* nu a constituit însă decît un punct de pornire. Crearea a numeroase materiale suplimentare a apărut necesară în mod constant, atît pentru clasele de exerciţii, cît şi pentru şedinţele de laborator.

În special materialele pentru laboratorul de limbi au necesitat un efort independent considerabil. Am înregistrat întîi dialogurile din *Modern Romanian* cu ajutorul unui asistent, adăugînd la textul propriu-zis exerciţii de lectură pe care studenţii să le poată face singuri. Am compus apoi numeroase exerciţii de pronunţare, punînd accentul mai puţin pe pronunţarea *per se* a unor vocale şi diftonguri dificile, precum

ă, î, ăi̯, îi̯

şi mai mult pe pronunţarea sunetelor cu valoare morfologică distinctivă, de exemplu *i̯*, marcă de plural nearticulat al unor substantive.

[11] Prezenţa unor atari vorbitori de română este de altfel inexistentă în Hanover, după cîte ştiu.

[12] University of Washington Press, Seattle & London, 1971.

Pronunţarea greşită a lui *îi* ca *ui* (greşeală tipică pentru vorbitorii de origine anglo-saxonă) este astfel mai puţin gravă, din punctul de vedere al necesităţilor de comunicare, decît eliminarea opoziţiei consoană palatalizată / *i* în pluralul substantivelor, ca de exemplu în :

prieten — prieteni — prietenii.

Compunerea exerciţiilor de laborator a dat astfel prioritate nevoilor comunicative ale unor viitori vorbitori ai limbii care trebuiau să izbutească să se facă înţeleşi cu orice preţ, în situaţii zilnice dintre cele mai imprevizibile.

*

Studiul strict lingvistic al limbii române a fost suplimentat, în cadrul cursului „Romanian I", de activităţi auxiliare menite să încurajeze pe studenţi în folosirea individuală şi creatoare a cunoştinţelor acumulate. Una dintre activităţile folosite cel mai frecvent a fost dialogul pregătit în prealabil („prepared skit"). După primele trei-patru săptămîni de studiu, i-am încurajat pe studenţi să creeze ei înşişi dialoguri pe subiecte de uz cotidian, propuse de mine sau de ei. Lucrînd în grupuri de cîte doi sau trei, ei au inventat astfel de conversaţii şi le-au prezentat oral, dramatizînd situaţia respectivă conform propriului talent şi ingeniozităţi. Rezultatele acestei activităţi sînt de obicei foarte amuzante, atît pentru „actori", cît şi pentru „public". Ele sînt şi extrem de instructive pentru profesor, în ceea ce priveşte nivelul de asimilare a cunoştinţelor de către fiecare student în respectivul moment, precum şi problemele specifice ce se pot ivi şi care nu pot fi detectate în exerciţiile făcute în scris acasă (cam de două ori săptămînal) [13].

Dialogurile pregătite în prealabil sînt o metodă aplicată în general la noi pentru studiul limbilor şi care se bucură de multă popularitate. Printre subiectele sugerate de mine au fost : „În autobuz", „La alimentară", „La căminul Grozăveşti", „Ce studiezi în România ?", „La magazinul de confecţii". Printre subiectele sugerate de studenţi au fost : „La vamă", „La bancă", „Legitimaţia de student" etc.

Altă activitate auxiliară pe care am introdus-o pentru studenţii din „Romanian I" a fost lectura de poezie. În 1979, am avut chiar ocazia să prezentăm o astfel de lectură în public, în cadrul Săptămînii culturale româneşti organizate de Dartmouth College la iniţiativa catedrelor de ştiinţe politice şi de limbi romanice şi sub supravegherea mea, între 16 — 24 august.

Recitarea de poezii, realizată sub strictă supraveghere şi suplimentată de exerciţii de laborator, poate servi, după părerea mea, multiple obiective pedagogice. Ea reprezintă un excelent exerciţiu de pro-

[13] Nu îi întrerupeam pe studenţi în timpul prezentării ca să-i corectez. Dar îmi notam greşelile făcute de fiecare şi le discutam la sfîrşit. În comentariile mele puneam întotdeauna accentul pe inteligibilitate, mai degrabă decît pe o corectitudine lingvistică absolută.

nunțare, mai ales la nivelul accentelor cuvintelor și al intonației generale a frazei. Ea oferă apoi studenților ocazia de a lua contact cu un nivel stilistic de limbă superior celui folosit zilnic în clasă și a cărui frumusețe intrinsecă are întotdeauna un efect pozitiv asupra recitatorilor și ascultătorilor. Ea poate de asemenea servi drept pretext pentru elucidarea unor aspecte ale civilizației și literaturii române, aspecte pe care le subliniam succint pentru fiecare poem ales.

Astfel, în august 1979, am prezentat public o lectură bilingvă de poezie, în care studenții au recitat în paralel în românește și în traducere engleză creații reprezentative ale poeziei românești, de la *Miorița* și *Meșterul Manole*, la *Și dacă* și *Odă — în metru antic* de Mihai Eminescu, la *Cîntare* de Tudor Arghezi, la *Epitaf pentru Euridike* de Lucian Blaga, la *Cîntec pentru dezbrăcare* de Vasile Voiculescu și pînă la poeți contemporani precum Nichita Stănescu, Marin Sorescu și Ștefan Augustin Doinaș [14].

Obligațiile participanților la cursul „Romanian I" includ, pe lîngă cele descrise mai sus, și lecturi individuale privind probleme de cultură românească, lecturi alese de mine de comun acord cu studenții și în funcție de interesele specifice ale fiecăruia. Controlate prin convorbiri individuale și prin întrebări la examenele scrise, ele au cuprins domenii precum istorie și politică, lingvistică, istoria artei și folclor. Printre cărțile recomandate diverșilor studenți s-au numărat *Twentieth Century Romania* de Stephen Fischer-Galați (Columbia University Press, New York & London, 1970), *Romania — From the Thesaurus of the Traditional Popular Costume* de Tancred Bănățeanu, cu o prefață de Mircea Maliță (Editura Sport-Turism, 1977), *Istoria limbii române* de Ovid Densusianu (în versiunea franceză) etc.

Cursul „Romanian I" durează, în regimul descris mai sus, circa zece săptămîni. În acest interval de timp, am reușit să parcurg cu studenții cele șaisprezece lecții ale părții întîi din *Modern Romanian* (suplimentate adesea de materiale gramaticale compilate de mine pe baza *Gramaticii limbii române*, Editura Academiei, sau a altor surse); cîteva lecturi din partea a doua a acestui manual; unele lecturi scurte din *Scînteia* și lecturi de poeme sau de alte fragmente literare scurte. La sfîrșitul acestui curs, studenții posedă, în majoritate, o bază solidă de cunoștințe pe care și-o pot ușor îmbogăți ulterior, în funcție de interesele și nevoile personale. Cei care pleacă în România, în cadrul schimbului de studenți, continuă să studieze limba timp de circa șase săptămîni la Universitatea din București. Cu ocazia vizitelor mele în România în noiembrie 1978 și în octombrie 1979, pentru a supraveghea progresul lor, am putut constata că toți studenții noștri se puteau descurca onorabil după prima lună în România, atît din punctul de vedere

[14] Am descris activitățile culturale românești de la Dartmouth din august 1979 în articolul meu *Romanian Cultural Week at Dartmouth College*, apărut în *Romanian Bulletin*, 9 — 10 (1979), p. 7.

al conversației cotidiene, cît și din acela al lecturilor pe care le aveau de făcut în legătură cu subiectul individual de studiu [15].

În concluzie, aș vrea să menționez o consecință esențială a studiului în „Romanian I" pe care am constatat-o în repetate rînduri. Pe lîngă limba română, studenții adesea învață un lucru poate mai prețios pentru ei ca oameni și pentru noi ca dascăli : dragostea de cultura românească, dorința de a cunoaște și de a înțelege o lume și o civilizație diferită de a lor, dar de o profundă bogăție spirituală și umană. Foștii mei studenți devin adesea nu doar cunoscători, ci și iubitori ai lumii românești. Dintr-un astfel de rezultat avem cu toții — români, americani, profesori și studenți — numai de cîștigat.

[15] Participanții la schimbul de studenți lucrează, după terminarea studiilor de limbă, la un subiect de cercetare propus și aprobat în prealabil atît la Dartmouth College, cît și la Universitatea din București. Printre lucrările prezentate de ei în ultimii doi ani se află următoarele : „Concepția românească privind planificarea energiei", „Politica românească în domeniul sănătății în regiuni rurale", „Evoluția recentă a relațiilor româno-chineze", „Procesul de urbanizare în România actuală", „Sistemul românesc de educație la nivelul școlii elementare" etc. Lucrările studenților care se întorc din România s-au dovedit, în general, a fi de bună calitate.

Din corespondenţa B. P. Hasdeu – H. Schuchardt

„Frunză verde" ca formulă iniţială

BRUNO MAZZONI (Università della Calabria)

Textele de literatură populară, ale Evului Mediu sau ale epocii moderne, redescoperite cu mult entuziasm — şi poate tocmai de aceea fără o adecvată capacitate de pătrundere profundă în valorile, înţelesurile şi ambianţa specifică în care fiecare dintre ele a apărut — de către romantismul european din prima jumătate a secolului al XIX-lea, au devenit obiect de cercetare cu o oarecare metodologie ştiinţifică abia în a doua jumătate a aceluiaşi secol, cînd de fapt filozofia pozitivistă a dat o perspectivă cu totul nouă cercetărilor din toate domeniile ştiinţei.

Pe lîngă culegerile de poezii, de basme, de povestiri şi de alte genuri de creaţie literară necultă, încep deci să apară acum şi studii mai mult sau mai puţin preţioase pentru o înţelegere deplină, prin bogăţia şi minuţiozitatea ei, a relaţiilor şi a apropierilor dintre popoarele europene, ca şi pentru fixarea, pe de altă parte, a trăsăturilor specifice fiecăruia dintre ele.

Şi în acest cadru mai general european trebuie plasat şi înţeles studiul lui B. P. Hasdeu *„Frunză verde". O pagină pentru istoria literaturei române*, apărut pentru prima dată în *Columna lui Traian* din noiembrie 1873.

Aici autorul refuză cu fermitate şi, în acelaşi timp, cu ironie o sugestie a lui Cipariu, reluată de Alecsandri şi de alţii, în ceea ce priveşte existenţa unei legături istorice între formula iniţială „frunză verde", frecventă în poezia populară românească, şi formula iniţială „fiore", prezentă în anumite texte populare italiene :

> ...*între* frunză verde *a românului şi între* fiore *sau chiar* spiga di grano *a toscanului există oare în realitate vreo serioasă înrudire ? Sau nu cumva amăgirea provine din predispoziţiunea cam morbidă a celor mai mulţi dintre noi, după contagiosul exemplu al Societăţii zise Academice, de a căuta chiar „ciorba" şi „şerbetul" în Capitoliu ?* (p. 241).

Hasdeu sesizează foarte bine faptul că formula amintită se întîlneşte îndeosebi în genul *stornelli*, un fel de cîntec dialogat, în care iubitul se adresează iubitei sau invers. Apoi remarcă următoarele :

> *Din sutimi de cîntece italiane abia cîte unul se începe prin* floare, *ba şi atunci fără nici o legătură cu ideea totală, cu*

> *intriga, cu ținta poeziei, ci numai ca o simplă invocațiune către o persoană: „tu, floare roșie... !" sau „tu, floare de vioră... !" sau „tu, floare de cireș... !" și așa mai încolo* (ibidem).

Nu orice asemănare trebuie privită deci neapărat într-o perspectivă panromanică deoarece :

> *Latinitatea noastră este un fapt istoric atît de pozitiv, atît de bine stabilit pe baze științifice încît n-are nevoie de a mai fi proptită prin tot felul de exagerațiuni sentimentale, ca și cînd ar fi în pericol de risipă"* (ibidem).

Hasdeu susținuse, așadar, încă din anul 1873, ceea ce, cum vom vedea imediat, avea să constituie un subiect de discuție în scrisorile anului următor. Iar cel mai mare romanist din a doua jumătate a secolului trecut, Hugo Schuchardt, profesor la Universitatea din Halle, pe urmă la Universitatea din Graz, autor al mai multor cărți, dintre care anterior corespondenței de față apăruse fundamentala lucrare *Der Vokalismus des Vulgärlateins*, ajunge paralel, pe baza cercetărilor proprii, la aceleași concluzii cu cele ale lui Hasdeu deja amintite.

Și ne face plăcere să menționăm de asemenea aici pasajul final al studiului citat, din care reiese perspectiva epistemiologică generală, strict pozitivistă, a cercetărilor lui Hasdeu.

> *Nici latină, nici dacică, ci curat românească, formată prin secularul trai de codru al strămbunilor noștri,* frunză verde *ni arată, între celelalte, cît de cu bagare de seamă trebui să fie istoricul pentru a distinge totdeauna cu stăruință elementele teritoriale ale unei naționalități de elementele-i etnografice, adecă a nu confunda influința pămîntului cu influința sîngelui...* (p. 243)

Ne uimește în această formulare luciditatea și justețea precizării în plan metodologic.

Publicăm mai jos, în traducere românească, textele a două scrisori ale lui H. Schuchardt către B. P. Hasdeu (în original în limba germană) și textul unei scrisori a lui B. P. Hasdeu (în original în limba franceză). Scrisorile fac parte dintr-un volum cuprinzînd corespondența dintre cei doi oameni de știință, pe care îl definitivăm în prezent.

Halle 16 4 '74

Stimate Domn,

Deoarece în ultimele patru săptămîni m-am aflat la Paris, abia acuma am primit frumoasa Dvs lucrare, pe care ați avut bunăvoința să mi-o trimiteți [1].

[1] B. P. Hasdeu, *Istoria critică a Românilor. Pămîntul Țării Românești. Vol. I. Întinderea teritorială. Nomenclatură. Acțiunea naturei. Edițiunea II revăzută și foarte adausă*, București, 1874.

Desigur, abia am putut s-o răsfoiesc, dar acest lucru mi-a fost suficient ca să-mi arate cît de multe cercetări noi și valoroase conține această lucrare. Mă bucur mult la gîndul că o voi putea citi cu atenție; astfel voi reveni la studiul limbii române, pe care în ultimul timp l-am cam neglijat. Sper să-mi găsesc timp pentru a tipări într-o revistă germană (sau într-un ziar) o amplă recenzie a cărții Dvs, sau cel puțin a părții ei filologice. În orice caz, îmi voi mai exprima recunoștința și într-alt mod decît prin aceste grăbite rînduri.

Observ că un paragraf al volumului al II-lea al Istoriei *Dvs*[2] *tratează despre* Poezia frunzei verzi. *Acesta este un punct care mă interesează foarte mult în acest moment pentru că am sub tipar o scriere despre* ritornelele[3] *italiene. Trebuie să mărturisesc că nu pot crede într-o înrudire istorică a formulei inițiale în acest gen de poezie populară română și italiană, cum au presupus Cipariu*[4], *Alecsandri*[5], *Picot*[6], *Imbriani*[7]; *eu observ aici numai forme analoge. V-ați pronunțat în această direcție? Ar trebui să se arate, mai ales, că* frunză verde *ar aparține, la origine, cîntecelor lirice și că prin această formulă s-ar subînțelege iubita, pentru că „Blumenausruf"-ul italian (exclamația florală, n.n.), care acuma și-a pierdut sensul, s-a referit la început în mod cert la iubită. Pentru acest lucru am intenția să aduc dovezi.*

Primiți asigurarea considerației mele. Al Dvs devotat,

H. Schuchardt

București, 22 4 '74

Domnule,

Sînt deosebit de flatat de impresia pe care v-a lăsat-o cartea mea și adînc recunoscător pentru recenzia cu care veți binevoi a o onora, aceasta cu atît mai mult cu cît în Germania în mod deosebit există premisele necesare pentru a aprecia o lucrare științifică conștiincioasă și de mare întindere. Mă grăbesc să Vă trimit studiul meu despre frunză

[2] Deoarece volumul al doilea din *Istoria critică a românilor. Pămîntul Țării Românești*, conținînd, în cadrul *Studiului IV. Reacțiunea omului contra naturei*, paragraful al 18-lea intitulat *Poezia „frunzei verzi"* (vezi p. 70 și urm.), a apărut abia în anul 1875, H. Schuchardt nu a putut afla de conținutul său decît de pe coperta ultimă a volumului I, ed. a II-a a *Istoriei critice* citate, unde este anunțat în mod amănunțit cuprinsul volumului II (acest lucru nu se face însă în prima ediție a volumului I al *Istoriei critice...*, București, 1873).

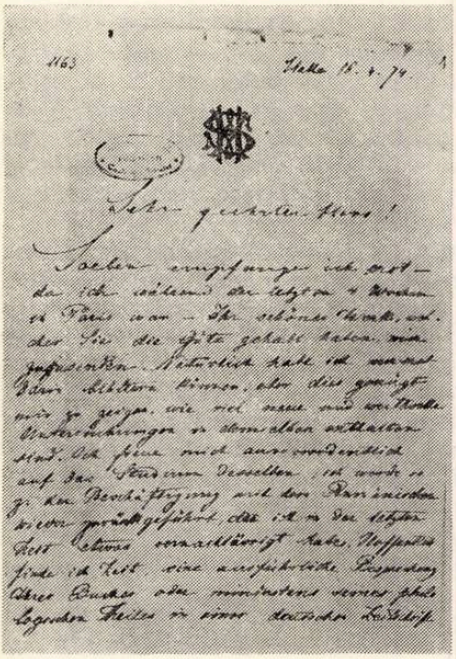
[3] H. Schuchardt, *Ritornell und Terzine*, Halle, 1874. Studiul lui Hasdeu este citat și utilizat la p. 66.

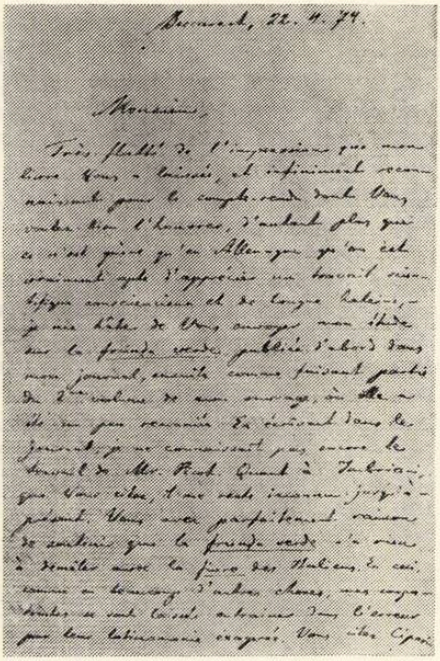
[4] *Elemente de poetică, metrică și versificațiune. Scrisă de Tim. Cipariu*, Blaj, 1860. Vezi p. 194—196, unde autorul aduce exemple italiene luate din vol. I al culegerii întocmite de N. Tommaseo, *Canti popolari toscani corsi illiri greci...*, vol. I — IV, Venezia, 1841 — 1842.

[5] V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, 1867 (de fapt 1866); vezi p. 92.

[6] É. Picot, *Documents pour servir à l'étude des dialectes roumains*, Paris, 1873; vezi p. 45.

[7] Vezi *infra* scrisoarea lui Schuchardt din 28 aprilie 1874.





verde, *publicat mai întîi în jurnalul meu* [8], *iar apoi, cu unele mici modificări, în volumul al doilea al operei mele* [9]. *Cînd îl scriam, în varianta din jurnal, nu cunoșteam încă lucrarea Domnului Picot* [10]. *Cît despre Imbriani, pe care Dvs îl citați, nu mi-a fost cunoscut pînă în prezent. Aveți perfectă dreptate să susțineți că* frunză verde *nu are nici o legătură cu* floare *a italienilor. În această chestiune, ca și în multe altele, compatrioții mei s-au lăsat antrenați pe panta latinomaniei exagerate. Dvs. citați pe Cipariu și Alecsandri; ar trebui adăugat și Dl Vasile Urechia care a formulat o opinie identică* [11]. *Să abandonăm deci pretinsa origine italiană a formulei* frunză verde. *În acest sens, nu este mai puțin edificator faptul că* fiore *a italienilor reprezenta la origine o formulă de adresare a cîntărețului către femeia iubită, fapt care rezultă chiar din aceea că aproape toți „stornelli" au formă de dialog. Sînt încîntat să constat că opiniile noastre se întîlnesc în două puncte esențiale. Ne deosebim totuși puțin în ceea ce privește originea locală a formulei* frunză verde, *iar motivul îl veți vedea singur. În tot cazul, îmi permit să Vă solicit anticipat trimiterea unui exemplar al studiului Dvs*

[8] *Frunză verde. O pagină pentru istoria literaturei române,* în *Columna lui Traian,* 1873, nr. 13, p. 240 — 243.

[9] Vezi mai sus nota 2.

[10] Lucrarea citată a lui É. Picot este amintită și discutată în a doua variantă a studiului lui Hasdeu despre „frunză verde".

[11] V. A. Urechia, *Poezia în fața politicei,* București, 1867; vezi p. 18; idem, *Patria română. Notițe etnografice, literarii, istorice etc.,* București, 1868; vezi p. 21.

despre „stornelli" și a unui număr din revista ce va conține recenzia pe care o veți face lucrării mele, ambele deosebit de prețioase pentru mine, ca de altfel tot ce a ieșit pînă acum de sub o pană atît de competentă ca a Dvs.

Aș fi vrut să trimit cartea mea lui Pott [12] *și lui Curtius* [13], *dar nu le știu adresele și de fapt nici nu știu dacă bătrînul Pott mai trăiește.*

Vă rog să primiți, Domnule, încredințarea considerației mele celei mai distinse.

Al Dvs foarte devotat,

B. P. Hasdeu

Halle, 28 4 '74

Prea stimate Domn,

Vă exprim mulțumiri pentru trimiterea fotografiei Dvs și a articolului despre frunză verde *ca și pentru amabilitățile pe care mi le transmiteți fără a avea vreun merit. Mă bucură faptul că în esență avem aceeași părere despre* frunză verde *și că pot aminti articolul Dvs* [14]. *După ce voi scrie o notiță despre cartea Dvs* [15], *— pentru care, ce-i drept, nu voi avea timp în curînd — am să V-o trimit împreună cu studiul despre ritornele, a cărui tipărire a trebuit să fie întreruptă tot din cauza altor probleme urgente* [16]. *În orice caz, sper că vom rămîne în legătură.*

Aș vrea să-i comunic lui Pott, care este colegul meu la această universitate (fără să fiți astfel obligat cu ceva), că V-ați gîndit să-i trimiteți cartea Dvs.

Curtius este la Leipzig.

Cartea lui Imbriani, pe care n-o cunoașteți, poartă titlul : Dell'organismo poetico e della poesia italiana, *Napoli, 1866.*

Nu Vă pot da în momentul de față altceva în schimb decît o fotografie a mea, făcută acum cîțiva ani.

Fiți îngăduitor cu rîndurile acestea scrise în grabă și primiți asigurarea deosebitei mele stime.

Al Dvs. devotat,

Hugo Schuchardt

---

[12] August-Friedrich Pott (1802 — 1877), profesor la catedra de lingvistică a Universității din Halle **începînd cu anul 1839.**

[13] Georg Curtius (1820 — 1885), din 1862 profesor de lingvistică la Universitatea din Leipzig.

[14] Vezi H. Schuchardt, *Ritornell und Terzine...*, p. 66.

[15] Recenzia lui Schuchardt, apărută în *Literarisches Centralblatt*, 1875, nr. 12, p. 380 — 382, se referă la *Istoria critică...*, vol. I (ed. a II-a) și vol. II, la *Principie de filologie comparativă ario-europeă*, t. I, București, 1875, la revista *Columna lui Traian* și la volumul lui T. Maiorescu, *Critice*, București, 1874.

[16] Cartea lui Schuchardt va fi recenzată de către Hasdeu în *Columna lui Traian*, 1876, nr. 3, p. 139 — 143, sub titlul *Poezia poporană italiană și „frunză verde". Dr. H. Schuchardt. Ritornell und Terzine (Halle, 1874).*

Un proiect ratat: revista *Athenaeum* și alte inedite de la Rebreanu

MIRCEA ANGHELESCU

Deși foarte bogată și revelatorie în multe privințe, corespondența lui Liviu Rebreanu n-a fost pînă acum strînsă în volum ; din această cauză, multe informații importante au rămas necunoscute și dacă cele referitoare la scrierile sale au mai fost totuși, într-o oarecare măsură, puse la contribuție în ediția de *Opere* publicată la Editura Minerva de N. Gheran și colaboratorii săi, cele care privesc diversele sale activități publice, nu mai puțin legate de literatură însă (ca director de teatru, redactor și director de gazete ș.a.), sînt destul de sporadic folosite. De fapt, deși subiectul este deosebit de tentant, o biografie a lui Rebreanu n-a fost încă scrisă ; ea rămîne să fie realizată de abia de acum înainte. În această perspectivă, publicăm acum trei scrisori inedite adresate lui Mihail Dragomirescu în primii ani de după întîiul război mondial.

Prima scrisoare, aflată în colecția St. Georges (pachet VLI, dosar 6) de la Biblioteca Centrală de Stat, nedatată, dar pe care se află însemnarea destinatarului „R[ăspuns] 6 XI 1921", se referă la problemele elaborării comediei *Plicul*, jucată și publicată abia în 1923. Fără să furnizeze informații surprinzătoare, ea arată că Rebreanu credea în piesa sa de pe atunci, deși a mai lăsat-o doi ani să „se odihnească", cum spunea el într-un interviu ; la fel, deși rolul lui M. Dragomirescu în lansarea lui Rebreanu pe scena bucureșteană este cunoscut, mărturia că el îi este „părintele literar" trebuie subliniată, căci ea nu va mai fi repetată în nici unul din interviurile pe care prozatorul le va da ulterior (I. Valerian, V. Netea, Profira Sadoveanu etc.). Trebuie menționat, în fine, că scrisoarea nu este utilizată în notele vol. 11 *(Teatru)* al ediției de *Opere* îngrijite de Niculae Gheran, în colaborare cu N. Coban și Gh. Fischer (București, Editura Minerva, 1980, p. 1047 și urm.).

Scumpe Domnule Dragomirescu,

M-am răzgîndit după ce ți-am telefonat și iată că-ți trimit aici piesa mea. M-a preocupat prea mult și acuma sînt prea curios să aflu părerea D-tale, părintele meu literar. Poate că te va interesa și o vei citi pînă mîine, cînd mergi la teatru ; am chiar speranțe că, îndată ce vei începe, n-o vei lăsa pînă la sfîrșit, deși speranțele acestea sînt cam lipsite de modestie. În orice caz, mîine te voi aștepta la teatru cu mare nerăbdare.

Piesa n-are titlu fiindcă nu e botezată. Dacă ţi-ar inspira d-tale unul potrivit, ţi-aş fi şi mai recunoscător.

Rugîndu-te să transmiţi complimentele mele respectuoase d-nei Dragomirescu, rămîn

al Dtale,
Liviu Rebreanu

Celelalte două scrisori ne fac cunoscută intenţia celor doi prieteni, M. Dragomirescu şi L. Rebreanu, de a edita o revistă intitulată *Athenaeum*; aceasta ar fi trebuit să fie un organ literar, sau cel puţin o publicaţie subvenţionată, a Ateneului Român, societate obştească de propagandă ştiinţifică, literară şi artistică înfiinţată în 1865, care a numărat între membrii săi activi personalităţi ca Heliade (preşedinte în 1869), V. A. Urechia, C. Esarcu, N. Kreţulescu, Pompiliu Eliade ş.a. În 1923, cînd are loc schimbul de scrisori, M. Dragomirescu era secretar al Comitetului de conducere al Ateneului, ales cu un an înainte, coleg cu Ştefan Sihleanu, cumnatul lui Delavrancea, profesor la Facultatea de medicină (preşedinte al Comitetului), Şt. C. Ioan, profesor secundar (vice-preşedinte), Gh. Adamescu, bibliograful (secretar, ca şi Dragomirescu), dintre cei menţionaţi de Rebreanu; Costin Petrescu, pictorul, viitorul autor al frescei Ateneului, nu avea nici o însărcinare oficială în cadrul Comitetului, după cum rezultă din istoricul acestei instituţii [1]. În pofida auspiciilor care, cel puţin după scrisorile lui Rebreanu, par destul de favorabile, revista n-a apărut. Nu este însă fără importanţă interesul evident pe care scriitorul îl arată acestei viitoare publicaţii, la care ar fi trebuit să joace, cum reiese din aceeaşi scrisoare, un rol preponderent. În ceea ce priveşte invitaţia adresată soţiei lui M. Dragomirescu de a colabora la viitoarea apariţie, ea nu ni se pare de simplă circumstanţă; Laura Dragomirescu era cunoscută şi apreciată ca traducătoare, în special din limba germană, şi traduceri ale ei se reeditează încă şi astăzi.

Iată textele:

18 III 1923

Iubite Domnule Dragomirescu,

Azi am sosit definitiv din vilegiatură şi ne apucăm mai serios de „Athenaeum". Prin Ardeal cred că i-am pus oarecare temelii; acolo sper să avem vreo două mii de abonamente. Dar restul ţării? Trebuie să pui şi D-ta umărul cu toată greutatea pe la toţi foştii D-tale elevi şi cunoscuţi, s-o cimentăm puternic de la început. Păcat că te întorci aşa tîrziu în Capitală. Îţi trimit deocamdată 10 prospecte cu liste de prenumeranţi, numerotate 484—493, împreună cu plicurile lor. Împarte-le pe la cunoscuţii de-acolo să le complecteze şi să ni le înapoieze

[1] V. Cândea, I. Zamfirescu, V. Moga, *Ateneul român. Monografie*, Bucureşti, 1976 (de unde am luat şi celelalte date privitoare la activitatea Ateneului).

pînă la 15 sept., maximum 1 octomvrie cor. Te rog mult să-ți notezi despre fiecare în parte cui ai dat-o, ca să putem ține registrele în ordine. Deocamdată toate le-am trecut pe numele D-tale. Firește, poți face și D-ta însuți înscrieri pe o listă a D-tale dacă ai pe-acolo clienți serioși. Și mai ales nu uita să scrii Introducerea *pentru primul număr, și eventual ce mai dorești, să avem manuscrisele din vreme.*

Cine crezi că ne-ar putea face un studiu bun și documentat despre Gheorghe Lazăr cu prilejul centenarului? Va trebui să-l avem negreșit în primul număr!

Cu multe salutări,
Liviu Rebreanu

Iubite Domnule Dragomirescu,

Cu amicii D-tale de la Ateneu am rămas în pană de la primul moment! Am fost azi la comitet cu hîrtia D-tale. Erau de față Sihleanu, Șt. Ioan, Adamescu, Costin Petrescu și încă alți doi domni pe care nu-i cunosc, plus nelipsitul secretar. Ei bine, au luat hîrtia D-tale, au sucit-o, s-au scărpinat în cap, s-au privit, s-au zăpăcit și, în cele din urmă, Adamescu îmi spune că da, au votat suma pentru scoaterea revistei, dar deocamdată în principiu, rămînînd să le explici D-ta ce fel de revistă, cît de mare, pe ce hîrtie, tipărită la ce tipografie etc. Îmi propunea ca să le dau lor facturile de plată, să ne încurce ei la fiece pas... Am refuzat, firește, asemenea propunere, mirîndu-mă că mai discută o chestie discutată și votată. Apoi le-am spus tuturor că, deși le-aș putea da eu explicațiile dorite, prefer să te rog pe D-ta să le dai, fiindcă cu D-ta împreună s-a luat înțelegerea în privința revistei. Atunci mi-au zis toți că așa ar fi foarte bine, că bani există și ei sînt dispuși să-i dea, dar că doresc să aibă lămuriri mai detaiate de la D-ta. M-au rugat deci să-ți comunic aceasta D-tale, cu rugămintea să le trimiți negreșit lămuririle pînă miercurea viitoare, ca atunci să hotărască definitiv.

Te rog deci mult, în interesul revistei, să fii bun și să le scrii imediat ceea ce crezi de cuviință, poftindu-i să-mi ceară mie pe viitor orice explicație ar mai dori și să nu ne stînjenească munca. De altfel, miercurea viitoare voi avea gata și prospectele și alte lucrări, încît le voi putea servi negru pe alb toate amănuntele. Chiar vreau să profit de ocazie să dau fiecăruia cîte un prospect cu listă de abonamente, să-mi facă și dumnealor cîțiva prenumeranți.

Prin urmare, te rog din nou să le scrii îndată, anunțîndu-mă și pe mine ce-ai făcut.

Din nenorocire, nici adresa D-tale exactă nu o știu, încît sînt nevoit să-ți trimit scrisoarea aceasta cu o adresă generală și cu nădejdea în Dumnezeu ca s-o primești!

Altfel îți doresc bună petrecere și să nu uiți a pregăti ceva di granda *pentru „Athenaeum", vreun studiu special și chiar eventuale abonamente printre barosanii de pe-acolo.*

Transmite, te rog, complimentele mele respectuoase doamnei Dragomirescu, împreună cu rugămintea deosebită să scormonească prin sertarele d-sale pline de bogății și să dea ceva pentru „Athenaeum". Sînt informat precis că are multe și deci trebuie să fie a noastră!

Aștept răspunsul D-tale urgent.

Cu toată dragostea,
Liviu Rebreanu

Str. Primăverii, 19
20 VI 1923

Probabil că în perspectiva iminentei apariții a revistei Ateneului, Liviu Rebreanu devine și el membru al acestei asociații culturale, la 3 iunie 1923 (*op. cit.*, p. 176); proiectul nefiind finalizat, nici scriitorul nu și-a mai adus în nici un fel contribuția la activitatea pe care o desfășoară Ateneul: conferințe, cursuri populare ș.a.

DIDACTICA MODERNĂ

Aspectul funcțional al scrierii normate actuale în perspectiva predării

G. BELDESCU

0. Un sistem de scriere normat ortografic este obligat, în sens funcțional, să respecte și să sugereze constituția fonologică a secvenței sonore, unitățile și mecanismele limbii [1], iar, din punctul de vedere al normei, să realizeze prima îndatorire potrivit cu constrîngerile ortografiei oficiale. Adecvarea funcțională a scrierii, care-i asigură eficacitatea, depinde de adecvarea ei fonologică, nu fonetică. De aceea, ea tinde să redea invariantele, numai ce este distinctiv, lăsînd la o parte trăsăturile pur fonetice, fără valoare distinctivă [2]. Invariantele pe care le notează scrierea limbii române sînt foneme, clase de sunete echivalente funcțional (de exemplu, *n* transcrie pe /n/, care se realizează fonetic divers, prin [n] în [dinte] — *dinte*, prin [n] în [înrăma] — *înrăma*, prin [ŋ] în [muŋkə] — *muncă*, prin [ŋ] în [îŋhăța] — *înhăța* [3]), chiar dacă nivelul lor de abstractizare și rigoarea reprezentării lor grafice — îndeosebi în structura morfemelor — nu coincid totdeauna cu acelea ale fonemelor din descrierile și transcripțiile fonologice. Date fiind caracterul aplicativ și scopul didactic al acestui articol, dăm invariantelor notate de scrierea actuală și analizei aspectului ei funcțional o orientare practică [4].

1. Inventarul de foneme și inventarul de grafeme

1.1. Atribuind semivocalelor din descrierea lui Em. Vasiliu [5] statut de foneme de-sine-stătătoare, obținem un inventar apropiat de tradiția de analiză a secvenței sonore și de cea de interpretare a morfemelor limbii ro-

---

[1] Emilio Alarcos Llorach, *Les représentations graphiques du langage*, în *Le langage*. Sous la direction d'André Martinet, (Paris), 1968, p. 549; Ernest Richer, *Français parlé, français écrit*, Bruges-Paris, 1964, p. 41.

[2] Andrei Avram, *Contribuții la interpretarea grafiei chirilice a primelor texte românești* (I), în *Studii și cercetări lingvistice*, XV, 1964, nr. 1, p. 16; Em. Vasiliu, *Fonologia*, în *Limba română contemporană*. Volumul I. Sub coordonarea acad. I. Coteanu, București, 1974, p. 64, 65.

[3] Asemenea realizări sînt sunete-tip, variante ortoepice (vezi Flora Șuteu, *Influența ortografiei asupra pronunțării literare românești*, București, 1976, p. 28) sau variante normale ale fonemelor (vezi Andrei Avram, *Despre fonologia normei*, în *Omagiu lui Iorgu Iordan cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, (București), 1958, p. 46—48; cf. A. Rosetti, *Graphème, son-type et phonème*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 7, 1970).

[4] O analiză în termeni generali, din perspectivă semiotică și în legătură cu descrieri diferite ale sistemului fonologic, a dat Em. Vasiliu, *Scrierea limbii române în raport cu fonetica și fonologia*, București, 1979; altă interpretare, în sprijinul școlii, am dat în *Implicații didactice ale raporturilor dintre pronunția literară și ortografie*, I.C.P.P.D., București, 1976, p. 2—10, și în *Ortografia în perspectiva învățării* (Rezumatul tezei de doctorat), București, 1979, p. 4—8.

[5] Em. Vasiliu, *Fonologia...*, p. 92 și urm.

mâne[6]. Din totalul de 33 de foneme, 7 sînt v o c a l e : /a, ă, î, e, i, o, u/, 4 — s e m i v o c a l e : /e, o, y, w/[7], iar 22 — c o n s o a n e : /p, b, t, d, k, g, ķ, ģ, ĉ, ĝ, ţ, f, v, s, z, ş, j, h, l, r, m, n/. Sunetul [j] îl interpretăm, după Em. Vasiliu[8], ca variantă poziţională a fonemului /i/ (asilabic şi afonizat după /p, b, ţ, f, v, z, ş, j, h, l, r, m, n/) şi îl transcriem, spre a evita ambiguitatea fonetică şi morfologică, precum şi regulile de echivalare fonetică propuse[9], cu un semn de joncţiune silabică: *pomi* — /pom-i/.

1.2. G r a f e m e l e sînt unităţi grafice distinctive care alcătuiesc secvenţa scrisă. Alfabetul limbii române conţine 28 de litere, dar numărul grafemelor folosite de scrierea limbii române este mai mare.

1.2.1. Litera care notează singură un fonem, eventual mai multe, este un grafem s i m p l u. Grafemul simplu se poate analiza numai în elemente inapte de reprezentare fonematică[10]. În *sat* — /sat/, simbolurile *s*→/s/, *a*→/a/, *t*→/t/ sînt grafeme simple. Toate cele 28 de litere ale alfabetului limbii române îşi justifică existenţa prin capacitatea de a funcţiona ca grafeme simple în cuvinte româneşti[11].

Cîteva foneme sînt reprezentate, fiecare în parte, prin cîte o secvenţă de litere juxtapuse, maximum trei în ortografia actuală, care alcătuiesc astfel un grafem c o m p l e x. Grafemele complexe sînt analizabile în elemente de nivelul literelor, care, în alte situaţii contextuale, devin grafeme simple. În ch*em* — /ķem/, secvenţa *ch*→/ķ/ este un grafem complex; în *cam* — /kam/, h*am* — /ham/, *c*→/k/ şi *h*→/h/ reprezintă foneme, sînt grafeme simple. Ortografia actuală foloseşte 10 grafeme complexe: *ce, ci, ge, gi; ch, che, chi, gh, ghe, ghi* pentru fonemele /ĉ, ĝ, ķ, ģ/. În toate, primul element grafic, *c, g,* este baza funcţională a grafemelor, iar al doilea sau şi al treilea, *e, i, h,* sînt elemente grafice diacritice, fără rol fonetic, dar cu o funcţie de referinţă fonologică — de a conferi, în vecinătatea dată, o anumită valoare de reprezentare fonematică bazei.

1.2.2. Grafemul care notează totdeauna un singur fonem, unul şi acelaşi, indiferent de context, este un grafem m o n o v a l e n t. Raportul dintre grafemele monovalente şi foneme este în general biunivoc. De exemplu, *ş* şi *l* din cuvîntul *şal* — /şal/ redau consecvent aceleaşi foneme, respectiv

---

[6] Vezi Mioara Avram, *Locul foneticii în învăţămîntul limbii române*, în *Lectura modernă a textului literar narativ. Didactica modernă. Cursuri de vară*, Piatra Neamţ, 1978. Seria I, Prelegeri 2. *Limbă şi literatură*, Bucureşti, 1978, p. 130—131; cf. H. Tiktin, *Gramatica română pentru învăţămîntul secundar. Teorie şi practică*. Partea I. *Etimologia*. Ediţia a II-a prelucrată, Bucureşti, 1895, p. 2 şi urm.

[7] Ultimele două, semiconsoane (vezi A. Rosetti, *Asupra problemei semivocalelor*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, XVII, 1966, nr. 2, p. 144—145; Andrei Avram, *Interpretarea fonologică a semivocalelor iniţiale de silabă în limba română*, în *Studii şi cercetări lingvistice*, XVII, 1966, nr. 5, p. 544.

[8] Em. Vasiliu, *Fonologia...*, p. 103, 104.

[9] *Ibidem*, p. 104 şi urm.

[10] Andrei Avram, *Sur quelques particularités des systèmes graphématiques*, în *Cahiers de linguistique...*, I, 1962, p. 10—11; Em. Alarcos Llorach, *op. cit.*, p. 553—554; cf. Em. Vasiliu, *Scrierea...*, p. 43.

[11] Institutul de lingvistică din Bucureşti, *Îndreptar ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*, Ediţia a III-a, Bucureşti, 1971, p. 3; cf. Luiza Seche, *În loc de recenzie... supunem discuţiei...*, în *Limbă şi literatură*, 2, 1973, p. 423—426.

/ș/ și /l/, iar acestea sînt reprezentate fără excepție numai prin grafemele simple, respectiv, *ș* și *l*. Dar, dacă *â* notează totdeauna pe /î/, același fonem poate fi redat și prin *î*: *român* — /romîn/ și *rămîn* — /rămîn/; relația *â*→/î/ este univocă.

Grafemul care notează mai multe foneme, în raport de context sau indiferent de el, este p o l i v a l e n t [12]. Relația dintre grafemele polivalente și foneme este plurivocă. De exemplu, în *car* — /kar/, *c* reprezintă pe /k/, iar în *cer* — /cer/, pe /c/; pe de altă parte, /k/ și /c/ pot fi notate și prin alte grafeme, polivalente sau nu: /k/ prin *k* în *kaliu* — /kalyu/, iar /c/ prin *ce* în *ceas* — /cas/.

1.2.3. Raportul c a n t i t a t i v dintre inventarul de grafeme și inventarul de foneme: 38/33 = 1,15, denotă un coeficient de inadecvare de +0,15 — care nu poate servi decît la caracterizarea generală a scrierii actuale ca sistem excedentar [13]. Aspectul calitativ al acestui raport rezultă din analiza funcțiilor de reprezentare fonematică a grafemelor, deja începută prin distincția monovalent-polivalent.

2. Grafemele monovalente

2.1. Grafeme monovalente s i m p l e sînt următoarele 15: *â, d, f, h, j, l, m, p, r, s, ș, t, ț, v, z*, care corespund, respectiv, fonemelor: /î, d, f, h, j, l, m, p, r, s, ș, t, ț, v, z/. Cu excepția lui *h, m, â*, ele se află cu fonemele pe care le reprezintă în raporturi biunivoce. Grafemele monovalente simple ilustrează acțiunea principiului fonematic în ortografia actuală.

2.2. Toate cele 10 grafeme c o m p l e x e sînt monovalente și au fost introduse în scrierea cu litere latine a limbii române după model italian — recomandat începînd cu reprezentanții Școlii ardelene. Ele sînt folosite pentru fonemele /ĉ, ĝ, ǩ, ģ/, care nu au în alfabet corespondente directe (în afară de /ǩ/←*k* în cuvinte internaționale: *kilogram, kenotron*), potrivit cu principiul silabic: *c* și *g*, elemente-bază, capătă valori denotative diferite după literele de care sînt urmate în aceeași silabă sau după poziția lor în silabă. Acest principiu afectează și scrierea fonemelor /k, g/.

(a) **C**—/k/, **G**—/g/.

Urmate de *a, ă, î, o, u* în aceeași silabă, de litere care notează consoane indiferent de poziția lor în silabă, precum și de blanc, *c*→/k/: *acar, lacăt, cînd, coș, coasă, cub, scuar, ctitor, clor, crud, activ, lac* — /akar, lakăt, kînd, koș, koasă, kub, skwar, ktitor, klor, krud, aktiv, lak/, iar *g*→/g/: *gară, găsi, gînd, gol, goală, gust, guașă, glas, greu, dogmă, rog* — /gară, găsi, gînd, gol, goală, gust, gwașă, glas, grew, dogmă, rog/. Orice altă vecinătate la dreapta după *c, g* are funcție diacritică.

(b) **C** + *e, i* — /ĉ/, **G** + *e, i* — /ĝ/.

1. Cînd *e*→/e/, *i*→/i/, reprezentînd adică centrul silabei comune, *c*→/ĉ/, grafem simplu: *cer, rece, cine, răci* — /cer, reče, cine, răĉi/, iar *g*→/ĝ/, grafem simplu: *ger, lege, ginere, amăgi* — /ger, leĝe, ginere, amăĝi/; *e* și *i* sînt aici

[12] Grafemele polivalente au fost considerate semne polifone (Joseph Vendryes, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, 1968, p. 353), cazuri de sincretism grafic (Flora Șuteu, *op. cit.*, p. 29) sau litere polisemantice (Em. Vasiliu, *Scrierea...*, p. 54, 60—61, passim).

[13] Em. Vasiliu, *Scrierea...*, p. 60—67.

grafeme simple îndeplinind, la dreapta lui *c*, *g*, și funcție de semne diacritice. *2.* Cînd nu mai reprezintă centrul silabei comune, *e* și *i* alcătuiesc cu elementele-bază *c*, *g* grafeme c o m p l e x e, în care valoarea lor fonetică este anulată, iar cea de reprezentare fonologică devine una exclusiv diacritică în sensul menționat; prin urmare, *ce*, *ci*→/ĉ/, iar *ge*, *gi*→/ĝ/. Secvențele *ce*, *ge*, *ci*, *gi* au în ortografia actuală valoare monografematică sau digrafematică.

— **CE, GE.** *1.* În poziția *ce*, *ge* + *a:* — cînd *a* reprezintă centrul silabei comune, deci cînd poziția se realizează în aceeași silabă, *ce*→/ĉ/, grafem complex: **ce***a*, **ce***ară*, *pa***ce***a*, *tre***ce***a* — /ĉa, ĉară, paĉa, treĉa/, iar *ge*→/ĝ/, grafem complex: **ge***am*, **ge***ană*, *le***ge***a*, *mer***ge***a* — /ĝam, ĝană, leĝa, merĝa/; elementul diacritic *e* este susținut morfologic de existența unui /e/ în formele alternante sau în tema cuvîntului: cf. *cel*, *cer*, *pace*, *trece*; *gemuleț*, *gene*, *lege*, *merge*, dar uzul a extins pe *e* și în afara acestor situații: **ce***arșaf*, **ce***arter* (engl. charter), *atun***ce***a*; **ge***amandură*, **ge***amantan*. *2.* În același cuvînt, înainte de *e*, *i*, *o*, *u*, de litere care notează consoane și de blanc, *ce*, *ge* sînt digrafematice: *ce*→/ĉe/: *iridiacee*, *cei*, *lanceolat*, *liceu*, *cel*, *rece* — /iridiaĉee, ĉey, lanĉeolat, liĉew, ĉel, reĉe/, iar *ge*→/ĝe/: *perigee*, *funigei*, *geograf*, *perigeu*, *ger*, *lege* — /periĝee, funiĝey, ĝeograf, periĝew, ĝer, leĝe/. *3.* În fonetică sintactică, *ce*, *ge* sînt grafeme complexe și apar înainte de *a*, *o*, *u* la inițiala neaccentuată a cuvîntului conjunct următor: *tre***ce***-acum*, *tre***ce***-o mașină*, *tre***ce***-un tren* — /treĉ-akum, treĉ-o, treĉ-un/, *mer***ge***-acum*, *mer***ge***-o mașină*, *mer***ge***-un tren* — /merĝ-akum, merĝ-o, merĝ-un/. *4.* În secvența *cea*, *e* este ambiguu.

— **CI, GI.** *1.* În poziția *ci*, *gi* + *o*, *u:* — cînd *o*, *u* sînt centrul silabei comune sau cînd *o* este urmat de *a* notînd centrul silabei comune, *ci*→/ĉ/, grafem complex: **ci***ob*, **ci***oară*, **ci***ung* — /ĉob, ĉo̯ară, ĉung/, iar *gi*→/ĝ/, grafem complex: **gi***ol*, *hang***i***oaică*, *mag***i***un* — /ĝol, hanĝo̯aykă, maĝun/; elementul diacritic *i* înainte de *o*, *u* s-a fixat prin tradiție grafică; — cînd *o* reprezintă centrul altei silabe sau este urmat de *a* — centrul altei silabe, cînd *u* reprezintă centrul altei silabe sau cînd *u*→/w/, *ci*, *gi* sînt digrafematici, *i* devenind grafem simplu, centru silabic; *ci* →/ĉi/: *vicios*, *vicioasă*, *suspiciune*, *sălciu* — /viĉios, viĉiwasă, suspiĉiune, sălĉiw/, iar *gi*→/ĝi/: *elogios*, *elogioasă*, *hangiu*, *regiune* — /eloĝios, eloĝiwasă, reĝiune, hanĝiw/. *2.* La finală de cuvînt, *ci*→/ĉ/ în *mun***ci** (s.f.), *to***ci** (2 sg.) — /munĉ, toĉ/, dar *ci*→/ĉi/ în *munci* (v.), *toci* (inf.) — /munĉi, toĉi/, iar *gi*→/ĝ/ în *lun***gi** (adj.), *fu***gi** (2 sg.) — /lunĝ, fuĝ/, dar *gi*→/ĝi/ în *lungi* (inf.), *fugi* (inf.) — /lunĝi, fuĝi/; diferența secvență monografematică — secvență digrafematică este marcată morfologic. *3.* Înainte de *a*, *e*, *i* și de litere care notează consoane, *ci*→/ĉi/: *cianură*, *suficient*, *apreciind*, *bacil*, *racilă* — /ĉianură, sufiĉient, apreĉiind, baĉil, raĉilă/, iar *gi*→/ĝi/: *colegial*, *igienă*, *elogiind*, *agil*, *agilă* — /koleĝial, iĝienă, eloĝiind, aĝil, aĝilă/. *4.* În secvențele *cio*, *ciu*, *gio*, *giu*, precum și în *ci*, *gi* înainte de blanc, *i* este ambiguu.

(c) **C** + *h* + *e*, *i* — /ḱ/, **G** + *h* + *e*, *i* — /ǵ/.

În noua vecinătate, *c*, *g* sînt totdeauna elemente-bază în grafeme complexe.

— **CH, GH.** *1.* Cînd *ch*, *gh* sînt urmate de *e*→/e/ sau de *i*→/i/, notînd deci centrul silabei comune, *ch*→/ḱ/: **ch***em*, *ve***ch***e*, **ch***ip* — /ḱem, veḱe, ḱip/, iar *gh*→/ǵ/: **gh***em*, *ve***gh***e*, **gh***id* — /ǵem, veǵe, ǵid/ — cazuri în care *e*, *i*, gra-

feme simple, au și funcție diacritică, suplimentară, adăugată celei a lui *h* [14]. *2.* Cînd nu mai reprezintă centrul silabic, *e, i* devin elemente diacritice în grafemele complexe *che, ghe, chi, ghi*, ca după *c, g*. Secvențele *che, ghe, chi, ghi* se folosesc în ortografia actuală după cum urmează.

— **CHE, GHE.** *1.* Urmate de *a* notînd centrul silabei comune, secvențele sînt grafeme complexe; *che*→/ḱ/: **che***amă*, *li***che***a*, *ve***che***a* — /ḱamă, liḱa, veḱa/, iar *ghe*→/ǵ/: **ghe***ață*, *ve***ghe***a* — /ǵață, veǵa/; elementul diacritic *e* este condiționat morfologic de existența unui /e/ în formele alternante sau în tema cuvîntului; cf. *chem, lichele, veche; ghete,veghez-veghe* (dar: *chiar, ghiaur*, pentru că nu sînt îndeplinite condițiile de mai sus). *2.* În același cuvînt, înainte de *e, i, o, u*, de litere care notează consoane și de blanc, secvențele *che, ghe* sînt digrafematice; *che* = *ch*→/ḱ/ + *e*→/e/: *moschee, cheiță, chei, cheotoare, lacheu, chem, cheme, veche* — /moskee, ḱeiță, ḱey, ḱeotoare, laḱew, ḱem, ḱeme, veḱe/, iar *ghe* = *gh*→/ǵ/ + *e*→/e/: *gheenă, gheișă, gheonoaie, ghem, gheme, leghe* — /ǵeenă, ǵeișă, ǵeonǫaye, ǵem, ǵeme, leǵe/. *3.* În fonetică sintactică, *che, ghe* sînt grafeme complexe, în aceleași situații ca *ce, ge: ve***che***-a fost, o ure***che***-o doare, stă de ve***ghe***-un om* — /veḱ-a, ureḱ-o, veǵ-un/.

— **CHI, GHI.** *1.* În poziția *chi, ghi* + *a, o, u* care notează centrul silabei comune, secvențele sînt grafeme complexe — înainte de *a* fiind îngăduite numai dacă nu există un /e/ în formele alternante sau în tema cuvîntului; *chi*→/ḱ/: **chi***ar*, **chi***or*, **chi***ul* — /ḱar, ḱor, ḱul/, iar *ghi*→/ǵ/: **ghi***aur*, **ghi***ol*, **ghi***ulea* — /ǵaur, ǵol, ǵuleą/; elementul diacritic *i* este justificat morfologic înainte de *a* și s-a fixat prin tradiție în rest. *2.* Cînd *a, o, u* reprezintă centrul altei silabe sau cînd *o* este urmat de *a* care notează centrul altei silabe, ori cînd *u*→/w/, secvențele sînt digrafematice; *chi* = *ch*→/ḱ/ + *i*→/i/: *aș***chi***at, aș***chi***os, aș***chi***oasă, aș***chiu***ță* (la joncțiunea sufixelor), *crochiu* — /aṣḱiyat, aṣḱios, aṣḱiwasă, aṣḱiuță, kroḱiw/, iar *ghi* = *gh*→/ǵ/ + *i*→/i/: *jun***ghi***a, gh***i***ocel, un***ghiu***ță, bur***ghiu*** — /junǵiya, ǵiocel, unǵiuță, burǵiw/. *3.* Înainte de *e, i* și de litere care notează consoane, secvențele sînt digrafematice, ca mai sus: *ro***chi***e, jun***ghi***ind, ch***ip***, ch***i***tară* — /roḱiye, junǧiind, ḱip, ḱitară/. *4.* Înainte de blanc, *chi*→/ḱ/ și *ghi*→/ǵ/, grafeme complexe, în **ochi** (s.m.), *zbu***ghi**! — /oḱ, zbuǵ/, dar secvențe digrafemetice în *ochi* (v.), *zbughi* (v.) — /oḱi, zbuǵi/ — diferențiate deci morfologic. *5.* În secvențele *chia, chio, chiu, ghia, ghio, ghiu*, precum și în *chi, ghi* înainte de blanc, *i* este ambiguu.

3. Grafemele polivalente

3.0. Determinarea polivalențelor din scrierea actuală este o operație cu un coeficient de aproximație inevitabil. Polivalențele funcționale nu se pot stabili în afara realităților din pronunție, iar pronunțarea literară a limbii române este obiect de mari divergențe. Apoi, o literă, ca grafem simplu, poate căpăta valoare polivalentă cu totul accidental (unele litere, de exemplu, notează, izolat, consoane sonore înainte de surde — în tema unui derivat: *tîrgșor, țevșoară* — /tîrkșor, țefșǫară/ sau în cuvinte neologice, după etimon: *adsorbant, aztec* — /atsorbant, astek/). Pentru consecvență în interpretare, luăm în considerare pronunția literară pretențioasă, ceea ce poate caracteriza

[14] Em. Vasiliu, *Scrierea...*, p. 47—49.

comportarea generală a unui grafem și unele implicații ale raporturilor dintre grafeme și foneme în scrierea normată a morfemelor.

3.1. În afară de *â*, toate grafemele care notează v o c a l e sînt polivalente.

— **A**→/a/, /ya/, /wa/.

(a) În toate pozițiile posibile cu excepția celor de sub (b), *a*→/a/: **a**r**a**, **a**ed, **i**ar, id**ea**l, cr**ea**, co**a**fa — /ara, aed, yar, ideal, krea, koafa/.

(b) În cuprinsul cuvintelor, în pozițiile următoare, *a*→/a/, /ya/, /wa/. *1.* După *i*→/i/, la inițială de silabă: *a*→/a/ în cuvinte neologice sau la joncțiunea unor sufixe neologice, potrivit cu etimonul: *pian, omagial, ziar* — /pian, omagial, ziar/; — *a*→/ya/ în cuvinte din vechiul fond și în tema cuvintelor, generalizat ca pronunțare, cînd *a* = /y/, terminația radicalului +/a/, flectiv sau element al unui flectiv, scriere după tradiția grafică: *diacon, sfială, drăcia, farmacia, mînia* (s.f.), *mînia* (v.), *fotografiază* — /diyakon, sfiyală, drâciya, farmaciya, mîniya, mîniya, fotografiyază/. *2.* După *u*→/u/, la inițială de silabă; — *a*→/a/ în cuvinte neologice și la joncțiunea unor sufixe neologice, după etimon: *ecuator, nuanță, conceptual, peruan* — /ekuator, nuanță, concêptual, peruan/; — *a*→/wa/ în tema cuvintelor, potrivit cu tradiția și cu rostirea generalizată, cînd *a* = /w/, terminația radicalului, +/a/, flectiv sau element al unui flectiv: *continua, lua, situa, ambigua* — /kontinuwa, luwa, situwa, ambiguwa/. *3.* Secvențele *ia*→/ia/ și *ua*→/ua/ transcriu propriu-zis cîte un pseudohiat. *4.* În secvențele *ia, ua, a* este ambiguu.

— **Ă**→/ă/, /wă/.

(a) În toate pozițiile posibile, în afară de cele de sub (b), *ă*→/ă/: **ă**sta, cre**ă**m, m**ă**r, cas**ă** — /ăsta, kreăm, măr, kasă/.

(b) După *u*→/u/, la inițială de silabă, *ă*→/wă/ în tema cuvintelor, cînd *ă* = /w/ din radical + /ă/ flectiv, scriere după tradiție: *continuă, luă, situă, ambiguă* — /kontinuwă, luwă, situwă, ambiguwă/.

— **Î**→/î/, /wî/.

(a) În toate pozițiile posibile, în afară de cele de sub (b), *î*→/î/: **î**nsă, cre**î**nd, c**î**t, ur**î** — /însă, kreînd, kît, urî/.

(b) După *u*→/u/, la inițială de silabă, în tema cuvintelor, *î*→/wî/, cînd *î* = /w/ din radical + /î/ din flectiv: *continuînd, luînd, situînd* — /kontinuwînd, luwînd, situwînd/, scriere motivată ca mai sus.

— **E**→/e/, /ę/, /ye/, /y/.

(a) La inițială de cuvînt, *e*→/e/, /ye/, /y/. *1.* Înainte de litere care notează consoane: — *e*→/e/ în cuvinte neologice sau din domeniul bisericesc — scriere după etimon și valoare după norma ortoepică: **e**lev, **e**poc**ă**, **e**r**ă**, **e**v, **e**parhie, **e**vanghelie — /elev, epoka, eră, ev, eparhiye, evanġeliye/; — *e*→/ye/ în **e**l, **e**le, **e**ști, **e**ste, **e**ram, **e**rai ... — /yel, yele, yești, yeste, yeram, yeray/, precum și în *e* (= este), formă absolută — /ye/ (dar: litera *e* — /e/) — scriere după tradiție și valoare după norma ortoepică. *2.* Înainte de *a, e*→/y/, motivat ca mai sus, în **e**a — /ya/. *3.* Înainte de *o*, numai în cuvinte neologice și potrivit cu etimonul, *e*→/e/: **e**ocen, **e**olian — /eocên, eolian/. *4.* Înainte de *i, u*: — *e*→/e/: în cuvinte neologice, potrivit cu etimonul: **e**idictic, **e**ufonic, **e**ul — /eidiktik, eufonik, eul/; — *e*→/ye/, după tradiție și norma ortoepică,

în *ei* — /yey/ (cf. compusul *dumneaei* — /dumneaey/), *eu* — /yew/. *5.* Forma verbală *e*→/y/ în fonetică sintactică înainte de *a, o, u*: *e-al meu*, *e-o zi*, *e-un om* — /y-al, y-o, y-un/. *6.* La inițială de cuvînt *e* este ambiguu.

(b) În cuprinsul cuvintelor și înainte de blanc, *e*→/e/, /ę/, /y/, /ye/. *1.* Între litere care notează consoane, *e*→/e/: *leg* — /leg/. *2.* După litere care notează consoane și înainte de litere care redau vocale sau de blanc, *e*→/e/ sau /ę/: — *e*→/e/ înainte de *ă, î, e, i, u*: *creă, creînd, creez, feeric, tei, seism, vreun* — /kreă, kreînd, kreez, feerik, tey, seism, vreun/, potrivit cu norma de rostire, cu tipul de flexiune; — înainte de *a, o* și după consoane nepalatale, *e*→/e/ în cuvinte neologice, conform cu etimonul și cu norma ortoepică: *real, teoretic* — /real, teoretik/, dar *e* — /ę/ în cuvinte din vechiul fond, potrivit cu pronunția: *rea, beau, leorpăi, leoarcă* — /rę̂a, bę̂aw, lę̂orpăi, lę̂oarkă/; — înainte de blanc, *e*→/e/: *are, de* — /are, de/, devenit /ę/ în fonetică sintactică înainte de *a, o, u*: *de-a dreptul, de-o zi, pe-un drum* — /dę-a, dę-o, pę-un). *3.* După litere care notează vocale și înainte de litere care notează consoane sau de blanc, *e*→/e/, /y/, /ye/: — după *a, e, o, u* — *e*→/e/ în cuvinte neologice, potrivit cu etimonul, uneori cu clasa de flexiune, cu norma ortoepică în general: *aed, feeric, creez, alee, violacee, azalee, licee, poet, aloe, afluent, ambigue* — /aed, feerik, kreez, alee, violacee, azalee, licee, poet, aloe, afluent, ambigue/; — după *i*→/y/, *e*→/e/: *caiet, voie* — /kayet, voye/; — după *i*→/i/, la inițială de silabă, *e*→/e/ în cuvinte neologice, după etimon: *alienare, dietă* — /alienare, dietă/, dar *e*→/ye/ în cuvinte din vechiul fond și în tema cuvintelor, unde *e* = /y/ din radical + /e/ flectiv sau element al unui flectiv — scriere după tradiție, valoare după rostirea generalizată: *prieten, vier, vie, apropiem, fotografiez* — /priyeten, viyer, viye, apropiyem, fotografiyez/. *4.* În poziția litere care notează vocale +*e* +*a*, în teme flexionare, *e*→/y/: *canoea, aleea, azaleea, violaceea, aceea, creează, situează* — /kanoya, aleya, azaleya, violacêya, acêya, kreyază, situyază/, scriere motivată morfologic [15]. *5.* În pozițiile *ea, eo, ie*, grafemul *e* este ambiguu, iar secvența *ie*→/ie/ transcrie un pseudohiat. *6.* Valorile lui *e* după *c, g, ch, gh* s-au dat în § 2.2.

— **I**→/i/, /y/.

(a) La inițială de cuvînt, *i*→/i/, /y/. *1.* Înainte de litere care notează consoane, indiferent de strat lexical, *i*→/i/: *inimă, identic* — /inimă, identik/. *2.* Înainte de litere care notează vocale urmate de litere care notează consoane (sau semiconsoane, în forme flexionare): — *i*→/y/ înainte de *a, e, u*, indiferent de strat lexical: *iar, iactanță, ieși, ierbar, iubi, iuncher, iau, iei* — /yar, yaktanță, yeși, yerbar, yubi, yunker, yaw, yey/; — înainte de *o* — *i*→/i/ în cuvinte neologice, izolat, după etimon: *ioniza* — /ioniza/, dar *i*→/y/, indiferent de strat, în *iobag, iolă* — /yobag, yolă/.

(b) În cuprinsul cuvintelor, *i*→/i/, /y/. *1.* Între litere care notează consoane, *i*→/i/: *mic* — /mik/. *2.* În poziția litere care notează consoane +*i* +*a, e, i, o, u*: — înainte de *a, e* — *i*→/i/ în cuvinte neologice sau la joncțiunea unor sufixe neologice, potrivit cu etimonul: *liană, ziar, bielă*,

[15] Cf. posibilitatea *eea*~[eę̂a], deci *e* intermediar ~[ę], la V. Șuteu, *Observații asupra pronunțării limbii române*, în *Studii și cercetări lingvistice*, XII, 1961, nr. 3, p. 298, și la Lidia Sfîrlea, *Pronunția literară românească. Stilul scenic*, București, 1970, p. 61—70.

pietate — /liană, ziar, bielă, pietate/, dar *i*→/y/, indiferent de strat lexical, în *biată* — *biete*, *piață* — *piețe*, *miaună* — *mieuna* (forme cu alternanța *ia*~*ie*, deci cu scrierea motivată și morfologic), *abia*, *amoniac*, *coniac*, *miere*, *piedică*, *piesă* (fără alternanța menționată) — /byată, byete, pyață, pyețe, myaună, myeuna, abya, amonyak, konyak, myere, pyedikă, pyesă/, după norma de rostire; — înainte de *i* și urmat de litere care notează consoane, *i*→/i/ la joncțiunea unor flective sau sufixe lexicale, potrivit cu structura morfologică: *fiindcă*, *ființă* — /fiintkă, ființă/; — înainte de *o*→/o/, /w/, *i*→/i/ indiferent de strat în *avion*, *albior*, *albioară* (la joncțiunea sufixelor) — /avion, albior, albiwară/, dar *i*→/y/ în *miorlăi*, *smiorcăi* — /myorlăi, smyorkăi/ — după etimon și după structura morfologică; — înainte de *u*→/u/, /w/, *i*→/i/ indiferent de strat în *aluviune*, *piuit*, *știut*, *aşchiuță* — /aluviune, piuit, știut, aşkiuță/, dar *i*→/y/, în *știucă* — /ștyukă/. *3.* În poziția *a*, *ă*, *î*, *e*, *i*, *o*, *u* + *i* + litere care notează consoane: — după *a*, *ă*, *î*, *e*, *o*, *u* — *i*→/i/ indiferent de strat lexical, potrivit cu etimonul și cu norma de rostire, în *haină* (adj.), *găină*, *seism*, *foileton*, *guița*, *lămîiță*, *voință*, *suiș* (în derivate) — /haină, găină, seism, foileton, guița, lămîiță, voință, suiș/, dar *i*→/y/ în *haină* (s.f.), *căina*, *pîine*, *teică*, *boicota*, *cuib* — /haynă, kăyna, pîyne, teykă, boykota, kuyb/. *4.* În poziția litere care notează vocale + *i* + *a*, *e*, *o*, *u* — *i*→/y/ în general: *băiat* — *băieți* (cu alternanța *ia*~*ie*), *maiou*, *uium*, sau înainte de *a*, *e* la joncțiunea unor flective: *baia*, *baie*, *îmbăiază*, *instruiește* — /băyat, băyeț-i, mayow, uyum, baya, baye, îmbăyază, instruyește/. *5.* În secvențele (cons. +) *ia*, *ie*, *io*, *iu*, precum și în *ai*, *ăi*, *îi*, *ei*, *oi*, *ui* (+ cons.), *i* este ambiguu.

(c) La finală de cuvînt, *i*→/i/, /y/. *1.* În poziția litere care notează consoane + litere care notează vocale + *i*: — după *a*, *i*→/y/: *pai* — /pay/; — după *ă*, *î*, *e*, *o*, *u* — *i*→/i/ în *căi* (v.), *cîrîi* (inf.), *polei* (v.), *roi* (v.), *sui* (inf.) — /kăi, kîrîi, polei, roi, sui/[16], dar *i*→/y/ în *căi* (s.f.), *cîrîi* (1 sg.), *polei* (s.n.), *roi* (s.n.), *sui* (1 sg.) — /kăy, kîrîy, poley, roy, suy/; — după *i*, în tema cuvîntului ca morfem, *i*→/i/ în *sfii pustii* — /sfii, pustii/, *i*→/y/ în alte forme flexionare cu /i/ în radical: *fii*, *soții*, *genii*, *azurii*, *apropii* (și al doilea *i* ține de radical), *ții* — /fiy, soțiy, geniy, azuriy, apropiy, țiy/, dar *i*→/y/ sau zero fonetic în *elevii*, *uții*, *marii* — /eleviy, uțiy, mariy/ sau /elevi, uți, mari/ — în cazul din urmă *-ii* avînd valoare de grafem complex condiționat morfologic, cu ultimul *i* semn diacritic marcînd valoarea silabică a lui *i* precedent, funcție pierdută cînd radicalul se termină în „muta cum liquida": *codrii*, *simplii* — /kodriy, simpliy/ sau /kodri, simpli/, forme identice silabic cu cele nearticulate. *2.* După consoane: — *i*→/i/ în cuvinte monosilabice cu formă absolută: *mi*, *ți*, *și* — /mi, ți, și/, iar în fonetică sintactică *i*→/y/ înainte de *a*, *e*, *o*, *u*: *mi-a dat*, *mi-e dor*, *ți-o dau*, *și-un om* — /my-a, my-e, ty-o, sy-un/, dar *i*→/i/ înainte de *i*: *mi-i dă* — /mi-y/; — *i*→/i/ după „muta cum liquida": *codri*, *simpli* — /kodri, simpli/; — după *b*, *f*, *h*, *j*, *l*, *m*, *n*, *p*, *r*, *ș*, *ț*, *v*, *z*, în tema cuvîntului, ca morfem, potrivit cu forma flexionară, *i*→/i/, silabic, în *boieri* (v.), *pomeni* (v.), *deși* (conj.) — /boyeri, pomeni, deși/, dar *i*→/-i/, nesilabic, în *boieri* (s.m.), *pomeni* (s.f.), *deși* (adj.) — /boyer-i, pomen-i, deș-i/. *3.* Înainte de blanc, în *ăi*, *îi*, *ei*, *ii*, *oi*, *ui* și în cons. + *i*, grafemul *i* este ambiguu. *4.* Valorile lui *i* după *c*, *g*, *ch*, *gh* s-au dat în § 2.2.

[16] Pronunția [yi] a lui *i* în poziția dată nu este obligatorie.

O →/o/, /o̯/, /w/, /wo/.

(a) La inițială de cuvînt, *o* →/o/, /w/. *1.* Înainte de litere care notează consoane, *o* →/o/: **o***m*, **o***dă* — /om, odă/. *2.* Înainte de litere care notează vocale: — înainte de *e, i, o, u* — *o* →/o/, în **o***enolog*, **o***iță* (în derivare), **o***osferă*, **o***u* — /oenolog, oiță, oosferă, ow/; — înainte de *a, o* →/w/: **o***ală*, **o***ameni* (cu alternanța *oa*~*o*), **o***ază* (după etimon) — /wală, wamen-i, wază/. (b) În cuprinsul cuvintelor, *o* →/o/, /o̯/, /w/, /wo/. *1.* Între litere care notează consoane și înainte de blanc, *o* →/o/: *d***o***r*, *caca***o**, *radi***o**, *indig***o** — /dor, kakao, radio, indigo/. *2.* În poziția litere care notează consoane + *o* + litere care notează vocale: — înainte de *e, i, u* — *o* →/o/: *p***o***et*, *sp***o***i*, *ș***o***im*, *b***o***ur*, *b***o***u* — /poet, spoi, șoym, bour, bow/; — înainte de *a* — *o* →/o/ în cuvinte neologice, conform cu etimonul și cu norma de pronunțare: *b***o***a*, *c***o***afa* — /boa, koafa/, dar *o* →/o̯/ indiferent de strat lexical în *c***o***adă*, *c***o***ală*, *d***o***arme* (cu alternanța *oa*~*o*), *d***o***ar* — /ko̯adă, ko̯ală, do̯arme, do̯ar/. *3.* În poziția *a, e, i, o, u* + *o* + litere care notează consoane: — după *a, e, i, o* — *o* →/o/ indiferent de strat lexical: *ha***o***s*, *cre***o***l*, *leorpăi*, *sfi***o***s*, *zootehnie* — /haos, kreol, leorpăi, sfios, zootehniye/; — după *u* — *o* →/wo/: *aspectu***o***s* — /aspektuwos/. *4.* În poziția litere care notează vocale + *o* + *a*: — după *a, ă, u, o* →/w/ la joncțiunea unor flective sau sufixe: *caca***o***a*, *băcă***o***an*, *aspectu***o***asă* — /kakawa, băkăwan, aspektuwasă/; — după *e, i* — *o* →/o̯/ în *leo***a***rcă*, *aripio***a***ră*, *păio***a***se* — /leo̯arkă, aripio̯ară, păio̯ase/, dar *o* →/w/ în *deo***a***rece* (în compunere), *albio***a***ră*, *sfio***a***să* (la joncțiunea unor sufixe) — / dewareče. albiwară, sfiwasă/. *5.* În secvențele (cons.+) *oa*, *eoa*, *ioa*, *o* este ambiguu.

— **U** →/u/, /w/.

(a) La inițială de cuvînt *u* →/u/: **u***n*, **u***ita* — /un, uyta/.

(b) În cuprinsul cuvîntului, *u* →/u/, /w/. *1.* În poziția litere care notează consoane + *u* + litere care notează consoane sau blanc, *u* →/u/: *n***u***c*, *n***u** — /nuk, nu/. *2.* În poziția litere care notează consoane + *u* + litere care notează vocale: — înainte de *ă, î, e, i, o, u* — *u* →/u/: *ambig***u***ă*, *sit***u***ând*, *ambig***u***e*, *c***u***i*, *s***u***iș*, *fast***u***os*, *ambig***u***u* — /ambiguwă, situwînd, ambigue, kuy, suiș, fastuwos, ambiguu/; — înainte de *a* — *u* →/u/ în *ac***u***arelă* — /akuarelă/, dar *u* →/w/ în *c***u***arț* — /kwarț/, după etimon și norma de pronunțare. *3.* În poziția litere care notează vocale + *u* + litere care notează consoane, *u* →/u/: *a***u***r*, *că***u***ta*, *rî***u***leț* (în derivare), *piu***u***liță* (id.), *i***u***bi*, *nou***u***tate* (în derivare), *vacu***u***m* — /aur, kăuta, rîuleț, piuliță, yubi, noutate, vakuum/. *4.* În aceeași poziție la stînga și înainte de blanc: — după *a, ă, î, e, i, o* — *u* →/w/: *sa***u**, *să***u**, *rî***u**, *me***u**, *fi***u**, *no***u** — /saw, săw, rîw, mew, fiw, now/; — după *u* — *u* →/u/ în *ambigu***u** — /ambiguu/, dar *u* →/w/ în *continu***u** (1. sg.) — /kontinuw/. *5.* Între litere care notează vocale: — înainte de *a, ă, î* — *u* →/w/: *plo***u***a*, *ro***u***ă*, *plo***u***ând* — /plowa, rowă, plowînd/; — înainte de *i* — *u* →/u/: *ț***u***i* — /țuui/. *6.* În secvențele (cons. +) *ua* și *au, ău, îu, eu, iu, ou, uu, u* este ambiguu.

3.2. Sînt polivalente următoarele grafeme care notează c o n s o a n e : *b, c, g, k, n, x.*

— **B** →/b/, /p/.

(a) În toate pozițiile în afară de cea de sub (b), *b* →/b/: *b***a***t*, *r***ăb***da*, *ro***b** — /bat, răbda, rob/.

(b) Înainte de litere care notează consoane surde, *b*→/p/, potrivit cu etimonul: *abcisă*, *obcină*, *dedesubt*, *subtil*, *obține*, *subțire*, sau în *sub-* invariabil: *subcarpatic*, *subsistem*, *subtitlu* — /apcîsă, opcînă, dedesupt, suptil, opține, supțire, supkarpatik, supsistem, suptitlu/.

— **C**→/k/, /ĉ/ și *G*→/g/, /ĝ/ (v. § 2.)

— *K*→/k/, /ḱ/.

(a) Înainte de litere care notează vocale în afara celor din seria anterioară, precum și de litere care notează consoane, în cuvinte internaționale, potrivit cu etimonul, *k*→/k/: **k***aliu*, **k***oala*, **k***ripton* — /kalyu, koala, kripton/.

(b) Înainte de *e*, *i* — *k*→/ḱ/, cu aceeași motivare: **k***enotron*, *kaki*, **k***ilogram*, **k***ilometru* — /ḱenotron, kaḱi, ḱilogram, ḱilometru/.

— **N**→/n/, /m/.

(a) În toate pozițiile în afară de cele de sub (b), *n*→/n/: **n***un*, **în***tinde*, **înc***inge*, **în***răma*, **înh***ăma* — /nun, întinde, încînge, înrăma, înhăma/.

(b) Înainte de *f*, *v*, *p* — *n*→/m/, potrivit cu etimonul: **an***filadă*, **an***velopă*, **in***ferior*, **înv***ăța*, **avan***post* — /amfiladă, amvelopă, imferior, îmvăța, avampost/ (cf. *m* înainte de *f*, *v* în **am***fibiu*, **am***foră*, **am***von*, după etimon).

— **X**→/ks/, /gz/.

(a) La inițială și la finală de cuvînt, precum și înainte de litere care notează consoane, totdeauna surde, *x*→/ks/, potrivit cu etimonul: **x***ilofon*, **x***enofob*, **a***x*, **bo***x*, **ex***clama*, **ex***cedent*, **ex***haustiv*, **tex***t* — /ksilofon, ksenofob, aks, boks, eksklama, eksĉedent, ekshaustiv, tekst/.

(b) Înainte de litere care notează vocale, conform cu etimonul și cu norma ortoepică, *x*→/ks/ în *lu***x***a*, *le***x***em*, *le***x***ic*, *ex***o***d*, *ex***u***berant* — /luksa, leksem, leksik, eksod, eksuberant/, dar *x*→/gz/ în *ex***a***men*, *ex***e***mplu*, *ex***i***sta*, *ex***o***tic*, *ex***u***lta* — /egzamen, egzemplu, egzista, egzotik, egzulta/.

4. Poligrafiile

4.0. Poligrafia unor segmente fonematice, situație inversă polivalenței (polifoniei), este cauzată, exceptînd cazul *î*→/î/←*â*, de existența grafemelor complexe și a celor polivalente. Simbolurile grafice diferite care redau aceeași realitate lingvistică sînt omofone.

4.1. Notează unul și același f o n e m : *1*. Un grafem simplu monovalent și unul simplu polivalent: — *â*, *î*→/î/: *rom***â***n*, *răm***î***n* — /romîn, rămîn/; — *p*, *b*→/p/: *o***p***țiune*, *ob***p***ține* — /opțiune, opține/; — *m*, *n*→/m/: **am***foră*, **an***filadă* — /amforă, amfiladă/. *2*. Două grafeme simple polivalente: — *c*, *k*→/k/: *ca***l***ciu*, **k***aliu* — /kalĉu, kalyu/; — *i*, *e*→/y/: **i***a*, **e***a* — /ya, ya/; — *u*, *o*→/w/: *no***u***ă*, **o***aste*, *fastu***o***asă* — /nowă, waste, fastuwasă/. *3*. Un grafem simplu polivalent și unul sau mai multe grafeme complexe: — *c*, *ce*, *ci*→/ĉ/: **c***er*, **ce***ară*, **ci***ob* — /ĉer, ĉară, ĉob/; — *g*, *ge*, *gi*→/ĝ/: **g***er*, **ge***ană*, **gi***uvaer* — /ĝer, ĝană, ĝuvaer/; — *k*, *ch*, *che*, *chi*→/ḱ/: **k***ilogram*, **ch***em*, **che***amă*, **chi***or* — /ḱilogram, ḱem, ḱamă, ḱor/. *4*. Trei grafeme complexe: *gh*, *ghe*, *ghi*→/ǵ/: **gh***em*, **ghe***ață*, **ghi***ol* — /ǵem, ǵață, ǵol/.

4.2. Următoarele segmente d i f o n e m a t i c e sînt reprezentate în cîte două variante ortografice, printr-o secvență digrafematică sau printr-un

grafem simplu polivalent: — /ks/→*cs*, *x*: **co**cs, **bo**x — /koks, boks/; — /gz/→*gz*, *x*: **bo**gză (izolat), **ex**amen — /bogză, egzamen/; — /ya/→*ia*, *a*: **încle**ia, **vi**a — /înkleya, viya/; — /ye/←*ie*, *e*: **che**ie, **vie** — /keye, viye/; — /wa/←*ua*, *a*: **plo**ua, **lu**a — /plowa, luwa/; — /wă/←*uă*, *ă*: **plo**uă, **lu**ă — /plowă, luwă/; — /wî/←*uî*, *î*: **plo**uînd, **lu**înd — /plowînd, luwînd/.

4.3. Comparînd cazurile de polivalență cu cele de poligrafie, se desprinde următoarea concluzie: toate grafemele polivalente sînt, măcar cu una dintre valorile lor, omofone cu unu sau cu mai multe alte grafeme ori cu secvențe de alte grafeme: **b** = *p*; **c** = *k*, *ce*, *ci*; **g** = *ge*, *gi*; **k** = *c*, *ch*, *che*, *chi*; **n** = *m*; **x** = *ks*, *gz*; **a** = *ia*, *ua*; **ă** = *uă*; **e** = *ie*, *i*; **i** = *e*; **î** = *uî*; **o** = *u*; **u** = *o*.

5. Prozodemele

5.0. Scrierea notează trăsăturile pertinente prozodice ale secvenței sonore cu mai puțină rigoare chiar decît am constatat că o face în reprezentarea diferențierilor fonematice.

5.1. Ortografia actuală nu notează accentul nici cînd are rol distinctiv, opozițiile funcționale create de el rămînînd să fie relevate de context: *copilă veselă, veselă de argint* [17]. Uneori însă, structura grafică a unei porțiuni de enunț, avînd rol funcțional, poate fi determinată de schema ei accentuală; cf. *creionul pe care* **l-am** *dăruit* (cu *am* neaccentuat) și *creionul pe* **care-l** *am dăruit* (cu *am* accentuat) [18].

5.2. Pauzele și intonația sînt reprezentate, cu un anumit grad de inadecvare, de semnele de punctuație, care funcționează în general ca semnale demarcative în secvența scrisă [19]. Ele delimitează fie enunțurile, corespunzător cu pauzele mari care decupează un enunț din lanțul vorbirii, pauze asociate cu o intonație care caracterizează enunțul sub raportul scopului: *E cald. — E cald? — E cald!*, fie cuvinte sau grupuri sintactice avînd mai slabe legături cu restul cuvintelor din enunț sau neintrînd în raporturi cu acestea: *E, poate, mai cald. — E, pot zice, mai cald.*, corespunzător cu pauze mai mici, precedate de o intonație îndeosebi ascendentă.

Scrierea reprezintă și un anumit rezultat al analizei primei articulări a limbii. Caracterul continuu al unei secvențe orale cuprinse între pauze se realizează în scris discontinuu, prin semnele ortografice (blancul, cratima, punctul). Acestea sînt semnale grafice demarcative fără legătură cu elementele prozodice, delimitînd cuvintele după sensul lor lexical și după valorile lor gramaticale, și pot soluționa opoziții funcționale fără sprijinul contextului; cf. *E deconectat. — E* **de** *conectat.; Se simte* **cam** *obosit. — Se simte* **c-am** *obosit* [20].

---

[17] Vezi Mioara Avram, *Note asupra accentului ca mijloc de diferențiere semantică în limba română*, în *Omagiu lui I. Iordan...*, p. 53—58.

[18] Vezi Em. Vasiliu, *Fonologia...*, p. 85.

[19] Vezi *Îndreptar ortografic...*, p. 36—80; Lidia Sfîrlea, *Observații cu privire la raportul dintre punctuație și prozodie în limba română*, în *Limba română*, XVI, 1967, nr. 1, p. 55—64; Valeria Guțu Romalo, *Sintaxa limbii române. Probleme și interpretări*, București, 1973, p. 52—58; Al. Graur, *Mic tratat de ortografie*, București, 1974, p. 24—71; Em. Vasiliu, *Fonologia...*, p. 85—92.

[20] Vezi și G. Beldescu, *Semnele de punctuație și semnele ortografice*, în *Limba și literatura română*, IV (VII), 1978, nr. 4, p. 11—15.

6. Concluzii

6.1. Raportul de solidaritate dintre constituția fonologică a secvenței orale, sub aspect segmental și suprasegmental, și reprezentarea ei în scrierea actuală nu atinge, cum nici nu o putea face de altfel, nivelul corespondenței depline. Se opun la aceasta existența grafemelor complexe și a polivalențelor (implicit, a poligrafiilor) și reprezentarea parțială a prozodemelor, determinate de principiile diverse ale ortografiei în vigoare. Fără luarea în considerare a acestor forme de inadecvare fonologică, măcar la nivelul practic prezentat aici, înțelegerea unităților și a mecanismelor limbii redate de scriere este alterată.

6.2. Grafemele complexe fac economie de semne grafice, dar complică reprezentarea morfemelor și a mecanismelor morfologice [21]. Ambiguitățile pe care le produc, deși afectează aspectul funcțional al scrierii, tulburînd interpretarea orală a secvenței scrise — mai ales în cazul străinilor care învață româna, nu prezintă interes pentru ortografie, deoarece nu există posibilitatea de a greși grafic confundînd valoarea monografematică a uneia dintre secvențele omografe cu valoarea ei digrafematică.

6.3. Polivalențele produc și ele perturbări în reprezentarea structurii morfologice a cuvintelor și ambiguități în interpretarea secvenței scrise. Dacă însă, în limitele reprezentării unei perechi vocală-semivocală (semiconsoană) nu există posibilitatea de a greși grafic folosind semnul pentru una în locul semnului pentru cealaltă, restul cazurilor de poligrafie interesează ortografia tocmai din cauza acestei posibilități; cf. **bogățiia*, **sfiuasă*, **apsent*, **amvelopă*.

6.4. Învățarea structurii românei ca limbă maternă și a românei în general ca limbă străină se sprijină pe raporturile dintre unitățile grafice și foneme: cititul și scrisul, flexiunea, derivarea, ca achiziții ale învățării, presupun constituită o reprezentare anumită a acestor raporturi. Cel ce predă româna trebuie să cunoască, de aceea, măsura adecvării scrierii la realitatea fonologică.

---

[21] Vezi G. Beldescu, *Ortografia în practica predării morfologiei*, în *Limbă și literatură*, 4, 1979, p. 416—418; cf. altă părere la I. T. Stan, *Probleme fundamentale ale fonologiei românești. /k, g/ foneme? Implicații morfologice*, în *Limba română*, XXVIII, 1979, nr. 5, p. 531—544.

O experiență de abordare a textului literar în gimnaziu

DUMITRU MARCHIDAN

Odată cu însușirea citirii și a scrierii, copilul intră sub autoritatea textului dat, a manualului, producîndu-se astfel o substituire, uneori ireversibilă, a limbajului oral, ingenuu, expresiv și colorat al copilului, printr-un limbaj scris după modelul oferit de manual, lipsit de individualitate și, uneori, el însuși plin de clișee. Indicațiile profesorului au drept scop să precizeze ce și cum se spune, ce nu se spune și cum nu se spune. Aceste corective necesare accelerează procesul de închidere în tipare a exprimării copilului. În cursul anilor, fenomenul se accentuează prin monotonia subiectelor abordate, care stimulează reproductivitatea, frînînd productivitatea, lăsînd puțin loc imaginației, inițiativei și reacției individuale. Subiectele tip, repetate de-a lungul anilor și tratate de elevi ca „O întîmplare din viața mea", „Cum am petrecut vacanța" etc. nu incită la o depășire a tratării stereotipe decît în cazul unor personalități deja formate, în stare să treacă prin prisma lor orice temă.

Elevul, învățînd să redacteze compuneri, avînd ca exemplu textul din manual și ca ghid planul compunerii întocmit de colectivul clasei, la care el are o contribuție scăzută, intră inconștient sub tirania acestor două modele. Primul, opera scriitorului (M. Sadoveanu, I. Creangă ș.a.) pe care-l imită, fără a-l putea egala, al doilea, planul compunerii ; dacă nu-l respectă, compunerea nu va fi apreciată cum se cuvine, iar dacă-l aplică fără plăcere compunerea devine un șablon, neexprimînd cu adevărat personalitatea sa. De pildă, la clasa a V-a, după studiul amănunțit al lecturii *Domnu' Trandafir* de M. Sadoveanu, am pus elevii în situația de a redacta o compunere cu tema „Învățătoarea mea", avînd ca model lectura. S-a întocmit în clasă planul compunerii, sistematizat în funcție de cele trei părți (introducere, cuprins, încheiere), sugerîndu-se elevilor cîteva puncte de reper : momentul cînd a cunoscut-o pe învățătoare, trăsăturile ei fizice și morale, relatarea unei întîmplări semnificative, aprecieri privind sentimentele și recunoștința față de ea.

Rezultatul obținut a scos la iveală tăria modelului care i-a subjugat. Marea majoritate a elevilor au arătat că învățătoarea lor arăta la înfățișare și la suflet ca Domnu' Trandafir : „Fața îi era blîndă, cu ochi albaștri și senini, cu o statură mică și se purta blînd cu noi" — spunea un elev. Un altul arăta că „Tovarășa învățătoare avea un chip blînd și întreaga ei față exprima prisosul de bunătate și iubire față de noi". Aceeași lipsă de imaginație (invenție) s-a constatat și în aspectul narativ al compunerii : „Într-o zi trebuia să avem inspecție la aritmetică.

Tovarășa învățătoare ne-a pregătit bine și lecția a fost foarte frumoasă, iar la sfîrșitul ei dînsa ne-a zis : «Bravo, copii !»"

După cum se observă, lumea bogată, interioară, a elevului nu se exprimă, fiind necesară intervenția profesorului.

Elevul nu trebuie să fie constrîns „să repete ce i s-a spus, ci să spună el cum a înțeles opera, cum a descifrat-o el, prin analiză și interpretare, în lumina propriei sale sensibilități, imaginații și experiențe"...[1] În acest sens se impune o activitate deosebită a profesorului de literatură, prin exerciții de receptare a unei opere de către elevi, întrucît acestea prezintă cel mai bun mijloc de formare a tînărului, de dezvoltare a trăsăturilor lui creatoare.

Pentru a da posibilitate elevilor să iasă din tiparul prestabilit al clișeelor și a da aripi imaginației lor creatoare, avînd în vedere și acumulările în domeniul teoriei literare, am dat elevilor clasei a VIII-a următorul subiect la teză : „Doamna Clara, eroina dramei *Vlaicu-Vodă* de Al. Davila, este vinovată și de ce ?". Mergînd pe linia caracterizării personajelor, subiectul le-a cerut elevilor aprecieri personale, motivate prin fragmente ilustrative din text. Constrînși să argumenteze părerile și impresiile, elevii trebuie să treacă în exprimarea lor peste anumite formulări învățate acasă după manual sau după notițe, exprimîndu-și liber opiniile și stările de spirit inspirate de opera studiată.

Acest mod de lucru mi-a dat satisfacția reușitei, dovedind că elevii mei au resurse de gîndire și sensibilitate, de vibrație sufletească, însușiri ce pot și trebuie fructificate prin contactul liber și viu cu textul literar.

---

[1] Bianca Bratu, *Stimularea creativității în compunerile elevilor*, în *Limbă și literatură*, vol. II, 1974, p. 357.

Limba și literatura română în învățământul liceal

CONSTANȚA BĂRBOI

Anul școlar 1980—1981 ne găsește, fără îndoială, mai bine pregătiți. Și este firesc să fie așa, pentru că evenimentele pe care le-a trăit școala românească — mă refer mai ales la primul Congres al Educației și Învățământului — au chemat toate disciplinele școlare, printre care și limba și literatura română, la o analiză temeinică, la noi soluții pentru îmbunătățirea calității cunoștințelor elevilor în raport cu epoca în care ne aflăm.

În cadrul acțiunilor de îndrumare și control în județele Bistrița-Năsăud, Caraș-Severin, Cluj, Covasna, Gorj, Hunedoara, Mehedinți, Prahova, Suceava, Teleorman, Vrancea și în municipiul București, precum și în cadrul Concursului de limba și literatura română „Mihai Eminescu" de la Satu-Mare, s-a procedat la o confruntare largă cu cadre didactice și elevi, cu inspectorii de specialitate, în scopul optimizării procesului de predare și de însușire a limbii și literaturii române.

În urma dezbaterilor organizate pe marginea programelor și a manualelor școlare, la care au participat și autori de manuale, s-au desprins pentru comisia de specialitate de pe lîngă minister diferite soluții care au făcut obiectul îmbunătățirilor programei și manualelor școlare.

Astfel, programa de limba și literatura română a fost îmbunătățită și completată cu unele cerințe metodice, cu bibliografia obligatorie și facultativă, pe clase, cu baremele de dotare și organizare a unui cabinet de limba și literatura română, precum și cu un model de fișă pentru activitatea catedrelor, fișă folosită cu bune rezultate de către Inspectoratul școlar al județului Hunedoara și de cadrele didactice din învățământul liceal din acest județ.

Programa aduce îmbunătățiri și în ceea ce privește eșalonarea materiei, prin eliminarea unor repetări sau a unor supraîncărcări, de exemplu în clasa a XI-a. Îmbunătățiri esențiale se referă la integrarea unor capitole de „Compunere și exerciții de cultivare a limbii" pentru realizarea sarcinilor legate de perfecționarea exprimării orale și scrise, pentru lărgirea orizontului cultural al elevilor. Astfel, în treapta I se va asigura fixarea, prin exerciții, a unor noțiuni însușite în clasele primare și gimnaziale referitoare la : vocabular, fonetică, ortografie, punctuație și ortoepie, morfologie și sintaxă, urmînd ca în treapta a II-a să se continue exercițiile mai complexe, de stilistică ; prin aceasta se va realiza continuitatea studiului practic al limbii române, însușirea și aplicarea normelor de vorbire și scriere corectă, de folosire corectă a vocabularului limbii literare, precum și a celui specific profesiei, meseriei pentru care

se pregătesc elevii. Un accent deosebit se pune în treapta I pe cunoaşterea şi utilizarea stilurilor funcţionale, orientate spre diverse domenii de activitate.

Pentru că aceeaşi continuitate presupune şi studiul unor noţiuni de teorie literară, programa prevede ore de recapitulare a noţiunilor însuşite în clasele gimnaziale, precum şi pentru predarea unor noţiuni noi, pe parcursul studiului literaturii române (curente literare, tendinţe, genuri, specii etc.).

În ce priveşte studiul literaturii române, acesta se realizează atît în treapta I, cît mai ales în treapta a II-a de liceu.

Aşa cum am arătat, pentru clasa a XI-a s-au adus unele îmbunătăţiri care vor duce la eliminarea supraîncărcării elevilor (prin renunţarea la studiul pastelului lui V. Alecsandri *Miezul iernei*, la *Amintiri din copilărie* de I. Creangă şi la *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir — care rămîn spre studiu numai în clasa a IX-a —, precum şi la *Marele singuratic* de Marin Preda).

Îmbunătăţiri s-au adus şi în ce priveşte studiul literaturii române în clasa a XII-a, unde se accentuează direcţiile şi tendinţele dezvoltării literaturii române, în contextul literaturii universale, în principalele compartimente : poezie, proză, dramaturgie, critică şi istorie literară. Este subliniată contribuţia Partidului Comunist Român, a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al P.C.R., privind responsabilitatea culturii, artei, a literaturii pentru crearea unor opere valoroase, care să contribuie la formarea omului nou, cu o conştiinţă înaintată, socialistă. De asemenea, e prezentă specificitatea literaturii în limbile naţionalităţilor conlocuitoare, în contextul dezvoltării literaturii române.

Programa pentru clasa a XII-a aduce şi unele noutăţi faţă de programa anterioară. Astfel, în studiul poeziei, au fost introduse noi comentarii la poeziile : *Nehotărîre* de T. Arghezi, *Hanibal* de Eugen Jebeleanu, *Inscripţie pe o piatră de hotar* de Geo Dumitrescu ; la proză, *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Păsările* de Al. Ivasiuc, *Duios Anastasia trecea* de D. R. Popescu, iar în ce priveşte dramaturgia — *Răceala* de Marin Sorescu.

Au fost introduse şi alte opere din lirica şi proza actuală, ilustrînd varietatea tematică şi artistică a acestei literaturi.

În predarea şi însuşirea limbii, în cunoaşterea literaturii române se urmăreşte, pe lîngă aprecierea tezaurului de valori ale literaturii române, contribuţia operelor literare la educarea patriotică a elevilor, însuşirea unor criterii şi modalităţi de înţelegere, comentare şi apreciere a operelor literare, ştiinţifice, politice, a presei, a emisiunilor de radio şi televiziune, a spectacolelor teatrale şi cinematografice — în perspectiva educaţiei permanente.

Realizarea în bune condiţii şi cu eficienţă a programei şcolare depinde de modul în care profesorul îşi concepe şi îşi îndeplineşte planificarea, aşezînd pe acelaşi plan preocuparea pentru comunicarea orală şi scrisă a elevilor, deci pentru aspectul practic al predării şi însuşirii

limbii române : dezvoltarea la elevi a capacităților de exprimare personală în toate împrejurările, nu numai atunci cînd se pregătesc special.

Manualele sînt în deplină concordanță cu programa școlară. Ele conțin, pe lîngă lecțiile de literatură, capitole de compoziție și exerciții de cultivare a limbii, iar manualul pentru clasa a IX-a și un succint glosar de terminologie literară. Un accent mai mare s-a pus pe caracterul patriotic al literaturii de la 1848.

În acest an școlar, elevii din clasele a XII-a sînt beneficiarii unui manual școlar nou (autori : Nicolae Manolescu și Nicolae Nicolae), care încheie, de fapt, ciclul manualelor în concepția organizării învățămîntului liceal în trepte. Cu excepția manualului pentru clasa a XI-a, care va fi supus reviziei pentru anul școlar 1982—1983, manualele de liceu din acest an școlar — clasele a IX-a, a X-a — au fost revizuite și îmbunătățite, pe baza propunerilor cadrelor didactice, ale inspectoratelor școlare județene și ale elevilor.

Îmbunătățirile vizează atît calitatea științifică a cunoștințelor, cît și realizarea metodică, urmărindu-se adîncirea caracterului practic al predării și însușirii literaturii române, folosirea unor metode active care să asigure mai ales participarea permanentă a elevilor. De aceea, îndeosebi manualul pentru clasa a X-a conține scheme sinoptice de prezentare a profilului scriitorilor, de recapitulare și sinteză, ceea ce va ușura sarcina elevilor, oferind profesorului posibilități nelimitate de realizare a unor exerciții practice de vorbire corectă, de însușire sistematică a principalelor momente și contribuții la dezvoltarea literaturii române.

Comisia de limba și literatura română din cadrul Ministerului Educației și Învățămîntului va continua acțiunea de perfecționare atît a programei școlare, cît mai ales a manualelor, urmărindu-se în continuare eliminarea supraîncărcării, fixarea atenției elevilor asupra unor momente importante ale dezvoltării limbii și literaturii române, în contextul literaturii universale, și, mai ales, formarea la elevi a unor repere sigure de lectură și de discernămînt critic.

Personalitatea profesorului și calitatea activității sale va fi dimensionată de modalitățile prin care va face accesibile elevilor cunoștințele din manualele școlare, precum și receptarea metodologiilor noi propuse de manuale, ele fiind considerate suficiente pentru vîrsta și clasele pe care le reprezintă. Folosindu-se mai mult textul literar, mijloacele audiovizuale, printr-o mai bună funcționalitate a cabinetului de limba și literatura română, desigur că rezultatele în ceea ce privește însușirea de către elevi a limbii române vor fi superioare anilor precedenți.

Acționîndu-se cu înțelegere, răbdare, interes, curaj și receptivitate, cunoscîndu-se bine documentele școlare — programa și manualele școlare — se va asigura, fără îndoială, îndeplinirea unor principii didactice obligatorii pentru creșterea calității cunoștințelor elevilor : însușirea noțiunilor de bază, eliminarea descriptivismului, a supraîncărcării, perceperea estetică de către elevi a mesajului artistic și a sensurilor

etice, corelarea faptelor de istorie literară cu cele beletristice propriu-zise.

Practica a dovedit că dezvoltarea exagerată a analizei imaginilor şi stăpînirea insuficientă a elementelor de analiză a creaţiei pot să ducă la diminuarea interesului elevilor pentru lectură, la exagerarea obiectivului *ce ştie elevul şi cum ştie* şi la neglijarea celui fundamental, cu funcţionalitate largă, anume *cum poate elevul să opereze cu noţiunile,* indiferent că acestea sînt de istorie a literaturii, de teorie literară sau de gramatică.

De aceea, didactica modernă, atît în programă, cît şi în manualele şcolare, soluţionează corect problema studierii disciplinei limba şi literatura română de pe poziţia asigurării dezvoltării vorbirii, a însuşirii active a tuturor aspectelor limbii. Aceasta implică renunţarea la expunerea descriptivistă a materialului didactic, reducerea numărului mare de date, înlăturarea complicaţiei terminologice, reducerea materialului ştiinţific prea încărcat fără diminuarea nivelului teoretic, selecţia atentă a noţiunilor fundamentale şi realizarea cu acestea a unor exerciţii-cadru permanente (evoluţia literaturii, a limbii, direcţii, curente, tendinţe, specificitatea unor scriitori, rolul folclorului literar etc.), mai buna selecţie a materialului didactic, a mijloacelor metodice necesare şi, desigur, continua informare ştiinţifică şi perfecţionarea metodicii de predare a tuturor cadrelor didactice, pentru realizarea, în bune condiţii, a scopului final al studiului limbii şi literaturii române.

Din acest punct de vedere am invita cadrele didactice la dezbaterea manualului de *Teorie a literaturii,* realizat pentru liceele de filologie-istorie de către Cristina Ionescu, profesor la Liceul „Ion Creangă" din Bucureşti, şi Gheorghe Lăzărescu, cercetător la Institutul de cercetări psihologice şi pedagogice (redactor : Magdalena Panaitiu de la Editura didactică şi pedagogică). Manualul — o premieră didactică, asemenea celui de limbă şi literatură pentru clasa a XI-a — stimulează elevii şi cadrele didactice la dezbateri active şi oferă, pe lîngă informaţia ştiinţifică de ultimă oră în ce priveşte categoriile estetice, genurile şi speciile literare, o metodologie modernă prin folosirea unor scheme şi tabele sinoptice care uşurează predarea şi însuşirea noţiunilor, atît a celor tradiţionale, cît şi a celor noi. Manualul conţine, pe lîngă glosarul atît de necesar elevilor, şi un indice de nume proprii, contribuind şi prin aceasta la îmbogăţirea informaţiei lor.

Desigur, buna colaborare care a existat între Comisia de limba şi literatura română, prin compartimentul învăţămîntului liceal din minister, Editura didactică şi pedagogică, Societatea de ştiinţe filologice, inspectoratele şcolare, autorii de manuale, referenţii ştiinţifici şi cadrele didactice universitare a făcut posibile îmbunătăţirile despre care am vorbit mai sus şi care constituie, în acelaşi timp, noi deschideri în perfecţionările ce se aşteaptă în predarea şi însuşirea limbii române în învăţămîntul liceal de zi şi seral.

Academicianul Al. Graur la optzeci de ani*

B. CAZACU

Cînd privim cu ochii și exigența maturității generația mai vîrstnică a lingviștilor noștri de seamă, în înfățișarea personalității sărbătoritului de astăzi, academicianul Al. Graur — care a desfășurat o activitate de profesor și cercetător timp de peste o jumătate de secol —, ne apar anumite trăsături care îi conferă un loc specific în istoria lingvisticii, a culturii și a vieții publice românești.

Împlinirea vîrstei de 80 de ani, în plină forță de creație, reprezintă — dacă putem să ne exprimăm astfel — o „oră a adevărului", dîndu-ne posibilitatea de a privi retrospectiv, într-un bilanț lucid, bogata activitate a profesorului, a savantului și, în primul rînd, a omului, pentru a aprecia, cît de cît obiectiv, numeroasele succese, a înțelege slăbiciunile și poate chiar și erorile dintr-o atît de îndelungată carieră.

Prin întreaga sa operă științifică și publicistică, academicianul Al. Graur ne oferă o adevărată „cronică lingvistică" a timpului său, de la remarcabilele începuturi, tributare rigorii pozitivismului din capitala Franței, la eforturile susținute de a introduce un punct de vedere marxist în lingvistică.

Nu este locul să insistăm aici asupra altui aspect — notoriu nu numai pentru specialiști — totuși se cuvine, pentru a avea o înțelegere justă a afirmării începuturilor și a dezvoltării personalității sale științifice, să reamintim modul elogios în care a fost primită, de critica universitară competentă a timpului, lucrarea *Nom d'agent et adjectif en roumain* (Paris, 1929), una dintre tezele prezentate pentru obținerea titlului de doctor la Sorbona : severul și atît de rezervatul în elogii Ovid Densusianu o consideră o cercetare de „analiză pătrunzătoare" (*Grai și suflet*, vol. IV, fasc. 2, 1930, p. 108), iar Sextil Pușcariu subliniază că „autorul are o școală excelentă și un talent remarcabil de lingvist" (*Dacoromania*, vol. VII, 1931 — 1933, p. 464). La aceste aprecieri, să adăugăm, pentru a avea o imagine — chiar simplificată — în timp, judicioasa caracterizare din recenta variantă îmbunătățită a *Istoriei lingvisticii românești* (București, 1978) : „[...] se poate spune că Graur este, după Candrea, cel mai bun etimolog al nostru" (p. 122).

* Cuvînt rostit în numele Societății de științe filologice din R. S. România, la ședința festivă (9 iulie 1980) de la Facultatea de limba și literatura română a Universității din București ; vezi în *Buletinul S.S.F.*, 1980, p. 30 — 33, cuvîntul rostit de dr. Mioara Avram : *La a 80-a aniversare a academicianului Al. Graur*.

Printre notele definitorii ale personalității academicianului Al. Graur se cuvine să relev două, care îl disting, într-o anumită măsură, de ceilalți lingviști de seamă ai generației sale și datorită cărora s-a bucurat de stima noastră, a celor mai tineri, chiar atunci cînd, din punct de vedere științific, eram, în anumite probleme, pe poziții contrare.

În primul rînd, se poate constata la academicianul Al. Graur consecvența opiniei și a atitudinii sale politice: membru de partid din ilegalitate, el s-a angajat de tînăr pe calea comunismului militant, pe care a urmat-o în mod constant.

În al doilea rînd, profesor prin formație și vocație, îmbinînd în mod fericit documentarea științifică cu o remarcabilă intuiție lingvistică și cu deosebite calități pedagogice, academicianul Al. Graur a oferit elevilor și colaboratorilor (dintre care aș aminti — printre cei pe care i-a avut și elevi la liceu — mai întîi pe regretatul Constantin Racoviță și apoi, printre cei mai vîrstnici, pe acad. I. Coteanu și conf. I. Fischer) numeroase idei, sugestii, subiecte de cercetat, pe care aceștia le-au valorificat pe diverse căi.

Permiteți-mi să menționez, în legătură cu acest subiect, unele amănunte cu caracter personal: cînd, în timpul războiului, student încă fiind, am redactat pentru publicare, la îndemnul profesorului N. Cartojan, studiul *Influența latină în limba și stilul lui Miron Costin*, am fost sfătuit să discut, în prealabil, cu profesorul Al. Graur, care funcționa, pe atunci, la liceul evreiesc din str. Dionisie Lupu. M-a primit cu deosebită amabilitate, într-o pauză, mi-a citit textul cu atenție și mi l-a înapoiat, după cîteva zile, cu prețioase observații și sugestii. Acesta a fost primul meu contact direct cu academicianul Graur.

Tot domniei-sale îi datorez sugestia de a elabora un studiu — care a reprezentat, ulterior, un curs special aici la facultate, despre *Termeni referitori la port și semnificația lor în cadrul relațiilor sociale*.

Iată de ce unii dintre noi considerăm că acțiunea directă, de la catedră, ca profesor și îndrumător științific, a academicianului Al. Graur nu este mai prejos decît activitatea sa de cercetare.

În încheiere, aduc aici salutul Societății de științe filologice, între ai cărei membri fondatori, în anul 1949, se află și sărbătoritul nostru; o anumită perioadă el a fost redactorul responsabil al publicației *Limbă și literatură*, în paginile căreia au apărut numeroase din contribuțiile sale. Aș menționa, de asemenea, faptul că la diverse acțiuni și manifestări publice ale Societății, acad. Al. Graur a răspuns întotdeauna cu o solicitudine și modestie impresionante.

Pentru tot și pentru toate, îl rugăm să primească, în numele membrilor Societății și al Consiliului ei de conducere, omagiul și mulțumirile noastre, însoțite de respectuoase și călduroase urări de sănătate și de continuă și rodnică activitate!

G. G. Ursu (1911–1980)

IOSIF E. NAGHIU

Societatea de ştiinţe filologice din Republica Socialistă România a pierdut pe unul din vechii colaboratori şi sprijinitori, pe profesorul G. G. Ursu, membru al colegiului de redacţie al revistei trimestriale pentru elevi *Limba şi literatura română*. Ne-a părăsit profesorul G. G. Ursu, cercetător apreciat, poet, publicist.

G. G. Ursu s-a născut la 25 ianuarie 1911 în oraşul Bîrlad. A urmat şcoala primară şi liceul la Bîrlad şi studiile universitare la Iaşi, unde a fost studentul lui Al. Philippide şi G. Ibrăileanu. Şi-a luat licenţa în 1933. Tînărul şi entuziastul profesor şi publicist a funcţionat ca profesor de liceu în oraşele Tecuci, Bîrlad, Fălticeni, Galaţi şi Bucureşti.

A debutat cu versuri în *Dimineaţa copiilor* în 1925 — 1926 pe cînd era încă elev. Decenii în şir a colaborat la revistele *Graiul nostru, Scrisul nostru, Lumina, Păreri literare, Păstorul Tutovei, Şcoala bîrlădeană*, precum şi la reviste centrale ca : *Revista fundaţiilor, Neamul românesc, Curentul literar, Contemporanul*, la publicaţiile provinciale *Tomis, Ateneu* etc.

În 1943 a participat la concursul de sonete organizat de revista *Vremea* şi a obţinut premiul I pentru *Sonetul prieteniei*. Juriul a fost format din Pompiliu Constantinescu, Al. Philippide, Octav Şuluţiu şi George Ivaşcu. În timpul activităţii sale didactice la Bîrlad a fost ultimul secretar al Societăţii literare ce se intitula solemn Academia Bîrlădeană. Pînă în 1944 a publicat mai mult lucrări de istorie literară locală : *Istoria literară a Bîrladului*, Bucureşti, 1936 ; *Antologia scriitorilor bîrlădeni*, Bîrlad, 1937 (în colaborare cu G. Nedelcea) ; *G. Ibrăileanu şi Bîrladul*, Fălticeni, 1939 ; *Istoria societăţii literare „Academia Bîrlădeană"*, 1942 ; *Viaţa şi opera lui Emil Gârleanu*, Galaţi, 1940 ; *Viaţa lui Nicolae Beldiceanu*, Iaşi, 1942 ; *Viaţa lui Mihail Sadoveanu. 1880 — 1920*, Bucureşti, 1941 ; *Un profesor al lui Ion Creangă. Părintele Grigorescu de la Fălticeni*, Bucureşti, 1942 ; *Un caiet de versuri inedite al lui Ştefan Petică*, Tecuci, 1943 ; *Un mod de a vedea istoria literară*, Tecuci, 1943 ; *Bietul G. Tutoveanu*, Bîrlad, 1928. După numeroase articole despre viaţa culturală şi literară a Bîrladului a scris o lucrare de sinteză, *Bîrladul literar. 1919 — 1943*, pe care însă n-a reuşit s-o mai publice.

În 1970 a obţinut doctoratul în filologie cu studiul : *Literatura română memorialistică. Cronicile memorii* (conducător ştiinţific : Dan Simonescu), cuprinzînd următoarele capitole : I. *Literatura memoria-*

listică. Prima etapă: cronicile memorii; II. *Delimitarea elementului memorialistic în cronicile românești*; III. *Între artă și document. Galeria de figuri autentice și de episoade dramatice*; IV. *Cîteva observații cu privire la stil și limbă*; V. *Momente principale ale memorialisticii românești. Memorialul portretistic și memorialul de călătorie. Completări în cadrul primei etape.* Pornind de la această lucrare, G. G. Ursu a publicat la Editura Minerva volumul *Memorialistica în opera cronicarilor* (1972, 290 p.).

G. G. Ursu și-a tipărit din 1925 pînă în 1972 și un număr important de poezii. Al. Piru îl consideră „un cîntăreț amabil al bucuriei de a trăi în amintire și visare, înregistrînd cu seninătate curgerea implacabilă a timpului". Din bogata sa operă literară amintim: *Dealul brînduşelor*, București, Editura Litera, 1974, 86 p.; *Fulg și zăpadă. Versuri.* București, Editura Litera, 1978, 71 p.; *Salcîm uituc. Versuri.* 1925 — 1972. Cuvînt înainte de Al. Piru. Prefață de D. Petrescu, București, Editura Minerva, 1973, 93 p.

În 1960 a obținut titlul de conferențiar universitar și a funcționat la Institutul central de perfecționare a personalului didactic din București. După mulți ani de activitate didactică în învățămîntul mediu, a devenit metodician de seamă.

G. G. Ursu se impune în istoria literaturii române mai ales prin bogata serie de lucrări publicate după cel de al doilea război mondial.

Din seria studiilor de istorie literară și a manualelor de literatură ale harnicului cercetător și literat amintim: *N. Beldiceanu. Studiu monografic*, București, Editura pentru literatură, 1961, 109 p.; *Eminescu în viziunea lui Tudor Vianu*, București, 1968, 14 p.; *Iubita de la Ipotești — prototip al creației eminesciene*, București, 1973, 19 p.; *Ștefan Petică — contribuție la reconsiderarea vieții și operei lui*, București, Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R., 1962, 25 p.; *Sensuri și valori artistice în opera lui Mihail Sadoveanu*, București, 1966, 19 p.; *Un capitol eminescian de istorie literară — Veronica Micle*, București, 1934, 32 p.; *Literatură română contemporană* (în colaborare cu S. Bratu, C. Ciopraga, M. Gafița, S. Iosifescu, D. Micu, M. Novicov, Al. Piru, N. I. Popa, București, 1966, 256 p., Editura didactică și pedagogică, în mai multe ediții); *Noțiuni de teoria literaturii. Manual pentru clasa a opta* (în colaborare cu I. Const. Chițimia, I. Negoescu, M. Novicov, Al. Piru, București, 1963, iarăși cu mai multe ediții; *Analize și interpretări literare pentru bacalaureat și admitere în facultate* (în colaborare cu Florin Mihăilescu, București, 1975, 224 p.).

Din bogata serie de cursuri pe care le-a ținut a publicat *Istoria literaturii române în secolul al XX-lea, Vol. I*, București, 1965, 275 p.

Anticul Horațiu spunea că „Non omnis moriar". Printre aceștia poate fi trecut fără greș profesorul G. G. Ursu.

DUMITRU IRIMIA

Limbajul poetic eminescian

Iași, Editura Junimea, 1979, 472 p.

Încă în urmă cu o jumătate de veac, D. Caracostea, pe atunci unul dintre cei mai autorizați cercetători al limbajului poetic eminescian, ajungea la concluzia că „atît timp cît nu ne vom apropia conștient, cu toată tehnica modernă, de arta cuvîntului eminescian intens trăită, vom rămînea departe de inima poeziei lui" (*Studii eminesciene*, București, Editura Minerva, 1975, p. 202). De atunci și pînă astăzi bibliografia consacrată exprimării artistice eminesciene a sporit considerabil, atît valoric, cît și cantitativ. Dar, cu toate acestea, afirmația lui Caracostea rămîne valabilă, pentru că, așa cum se întîmplă întotdeauna cu operele marilor creatori, textul poetic eminescian păstrează încă numeroase aspecte necunoscute ce urmează a fi deslușite treptat de generațiile viitoare, în funcție de evoluția gustului estetic, de lărgirea cunoștințelor privitoare la sursele și structura limbii artistice, atît în plan sincronic, cît și diacronic, precum și în funcție de perfecționarea metodelor de investigație în acest domeniu de cercetare.

Cartea lui D. Irimia constituie, fără îndoială, un argument convingător în acest sens. Ea nu este doar un nou și amplu studiu despre limbajul poetic eminescian, ci reprezintă o cercetare nouă atît sub aspectul interpretării, cît și al metodei de lucru.

Întemeindu-se pe un vast material lingvistic, extras, exhaustiv, din poezia eminesciană antumă, D. Irimia a întreprins o cuprinzătoare investigație asupra limbajului poetic eminescian, apelînd în acest scop la cîștigurile metodologice ale poeticii și ale semioticii actuale, dar și la elementele de durată ale stilisticii moderne. Tocma această variată perspectivă teoretică de abordare a temei cercetate îi oferă autorului posibilitatea de a-și lărgi considerabil viziunea asupra limbii artistice, în general, de a identifica noi și, adesea, surprinzătoare virtuți denotative și, mai ales, conotative ale cuvîntului în opera lui Eminescu.

Primul capitol al lucrării, intitulat *Limbajul poetic* (p. 7 — 17), are tocmai rostul de a ne lămuri asupra concepției teoretice a autorului cu privire la cercetarea expresiei lingvistice a poeziei. Concepînd limbajul poetic ca formă și conținut în același timp, subordonat atît sistemului limbii, cît și sistemului artelor, D. Irimia afirmă rolul fundamental al exprimării artistice în procesul constituirii semnificației poetice și relevă totodată complexul raport de opoziție în care intră limbajul poetic cu limba literară. Pe linia unor concepții stilistice mai vechi, autorul afirmă că „Dezvoltîndu-se în interiorul sistemului lingvistic, limbajul poetic «ignoră» *norma* în mod delibe-

rat ; o încalcă în ființarea ei în timp, în esența ei supradialectală, în limitarea libertăților din perspectiva raportului individual-social" (p. 9). Dar el merge mai departe, susținînd, în spiritul poeticii moderne, că există o opoziție funcțională fundamentală, ce se naște între *comunicarea lingvistică*, „unde datele «puse» în mesaj de emițător, din perspectiva raporturilor — mediate de gîndire — cu planul ontologic, vin «recuperate» pe cît posibil în întregime de receptor, și *comunicarea estetică*, unde semnificația poetică nu rămîne egală cu ea însăși în trecerea de la emițător (poetul creator) la receptor (cititorul), iar «starea poetică» a creatorului este diferită de «bucuria estetică» a cititorului" (p. 10 — 11). Această ultimă distincție făcută de autor corespunde celor două direcții principale ale semioticii : una mai veche, reprezentată de Julia Kristeva și R. Barthes, care se ocupă de problemele elaborării textului (de către poet) și alta mai nouă, întemeiată de H. R. Jauss și Wolfgang Iser, care este considerată o poetică a lecturii, întrucît are în vedere problemele receptării textului poetic. În cartea lui D. Irimia cele două direcții de cercetare se întîlnesc într-o sinteză utilă pentru înțelegerea mai profundă a mesajului poetic eminescian.

În esență, D. Irimia consideră că limbajul poetic este un „sistem semiotic cu o poziție deosebită între celelalte sisteme de semne", în interiorul căruia „se realizează o sinteză cu totul particulară între sistemul artelor și cel al limbii" (p. 7), iar *semnul poetic* este altceva decît *semnul lingvistic*, întrucît primul se naște „prin negarea dialectică a celui de-al doilea" (p. 12). În felul acesta, el ajunge la concluzia că limbajul poeziei este „un sistem de semne autonom" (p. 17), iar „Descrierea limbajului unui poet înseamnă [...] descrierea ansamblului semnelor poetice, din punctul de vedere al structurii și poziției lor în plan paradigmatic, al relațiilor virtuale dintre ele, toate în strînsă legătură cu înscrierea în procesul de constituire a semnificației diferitelor poeme" (p. 16).

Întemeiat pe această poziție teoretică, D. Irimia întreprinde o analiză detaliată a limbajului poetic eminescian, pe care îl interpretează dintr-o triplă perspectivă : a relației cu norma limbii literare, a procesului de constituire a unor particularități definitorii pentru limbajul poetic eminescian și a raportului cu procesul dezvoltării semnificației creațiilor poetice.

Deși consideră că toate faptele de limbă cuprinse în textul poetic îndeplinesc o funcție estetică, D. Irimia face totuși distincție între limbajul poetic nefigurat și cel figurat, tratîndu-le în cartea sa în două secțiuni aproximativ egale ca întindere. Spre deosebire însă de alți cercetători ai expresiei artistice eminesciene, care urmăreau în special inventarul de semne (poetice și nepoetice), el are în vedere aproape exclusiv „ansamblul de relații virtuale dintre semne, care determină dezvoltarea ideii abstracte în idee poetică și constituirea semnificației poetice, convertirea comunicării lingvistice în comunicare estetică" (p. 17). În felul acesta, studiul tuturor elementelor componente ale limbii poeziilor lui Eminescu — fie că aparțin limbajului poetic nefigurat, unde sînt grupate pe patru nivele : fonetică, morfologie, sintaxă, lexic, fie celui figurat — este subordonat unui scop major : decodarea mesajului poetic eminescian ori cel puțin sugerarea unei semnificații lingvistice sau poetice. În concepția autorului, aproape toate faptele de limbă (arhaice, regionale, populare, neologice etc.) din opera lui Eminescu, aflate în opoziție cu normele limbii li-

terare, se motivează prin conținutul operei și reflectă strădania poetului de a realiza o perfectă solidaritate între *expresie* și *substanță*. Dar, așa cum observă cu justețe D. Irimia, româna cultă din veacul trecut nu dobîndise, nici chiar în vremea lui Eminescu, normele unice și rigide care i-au asigurat, mai tîrziu, deplina unitate, iar limbajul poetic nu-și obținuse încă autonomia față de limba literară. Tocmai de aceea „limbajul poetic eminescian lasă destul de difuze relațiile de opoziție cu limba literară, dezvoltîndu-și structura mai ales în sensul *resubstanțializării* limbii, din perspectiva unității dintre *expresie și substanță*" (p. 20—21). Eminescu a schimbat însă concepția despre structura și sursele limbii artistice românești de factură cultă. Prin el, mai mult decît prin generațiile anterioare de poeți, întreaga limbă românească, cu toate variantele ei teritoriale, sociale și temporale, devine izvorul de bază al exprimării poetice. Astfel, de la Eminescu încoace limba artistică de tip cult se îndepărtează de româna literară propriu-zisă, constituindu-se ca un mijloc de comunicare original, în bună măsură diferit ca structură, ca posibilități de expresie și ca funcție socioculturală. Tocmai acest limbaj, refractar față de norma unică și diferit de la creator la creator, este factorul de bază al originalității operei literare, pentru că, așa cum subliniază D. Irimia, „Un poet nu este național numai prin idei și viziune. Acestea pot fi mai mult sau mai puțin originale, general-umane sau particular-naționale, eterne sau circumscrise unei epoci. Devin, însă, idei poetice prin dezvoltarea lor în spațiul limbajului poetic. Iar poetul se afirmă ca poet național și în măsura în care știe să tragă sevă pentru limbajul său din expresia și semantica virtuală a limbii naționale, din valențele ei estetice latente sau abandonate de limba în devenire literară" (p. 43).

În analiza semnificațiilor poetice și a valorilor expresive ale limbajului poetic eminescian, D. Irimia pornește nu numai de la materialul oferit de textul poetic, ci și de la concepția estetică și lingvistică a poetului. De asemenea, autorul acordă atenția cuvenită și studiilor de pînă acum consacrate limbajului poetic eminescian. Concepută astfel, cartea lui D. Irimia dobîndește și caracterul unei lucrări de sinteză.

Urmărind îndeaproape raportul de opoziție dintre norma literară și formele neliterare integrate în textul poetic de Eminescu, D. Irimia consideră că în toate împrejurările „abaterile" — calificate astfel mai ales din perspectiva limbii literare actuale — sînt rezultatul unei opțiuni estetice. Astfel, majoritatea absolută a faptelor fonetice, gramaticale și lexicale, „regional-moldovenești sau populare" din limba poeziilor lui Eminescu sînt condiționate, după D. Irimia, în primul rînd de factori de natură expresivă și semantică. Dar „aceste condiții rămîn în mare măsură subordonate principiului central al limbajului poetic eminescian: armonia muzicală" (p. 34).

Deși admite, ca și alți cercetători, că structura fonetică a limbajului poetic eminescian cuprinde numeroase elemente regionale cunoscute într-o arie geografică mai largă decît Moldova, cu deosebire în Transilvania, „atingînd, de fapt, dimensiunile limbii vorbite, în înțelesul de limbaj popular" (p. 29), autorul consideră totuși că „Eminescu își organizează fonetica propriului limbaj pe temelia graiului moldovenesc, supunîndu-l, însă, unei selecții foarte riguroase din perspectiva principiilor armoniei muzicale și expresivității sugestive" (p. 30). În esență, această observație este justă, însă, dacă exami-

năm cu atenție faptele aduse în discuție, constatăm că poetul a reținut dintre fonetismele regionale aproape întotdeauna doar pe cele care aparțineau pînă în vremea lui variantei literare moldovenești sau, în general, textelor nordice. Referitor la formele de tipul *cîne, mîne, pîne, încungiura* și *vecinic* trebuie să spunem că dobîndiseră în a doua jumătate a veacului trecut, pentru un timp, calitatea de norme ale românei literare comune, ceea ce reprezenta un motiv în plus ca Eminescu să le prefere în exclusivitate.

D. Irimia consideră, poate prea categoric, că toate fonetismele neliterare „sînt învestite, conștient sau subconștient, cu valori expresive particulare și, prin aceasta, cu calitatea de componente ale limbajului poetic" (p. 29). O atare concepție îi îngăduie însă autorului să ducă mai departe interpretarea stilistică a fonetismelor arhaice, regionale și populare din opera lui Eminescu, inițiată de G. Ibrăileanu și Gr. Scorpan.

D. Irimia distinge, în capitolul rezervat *nivelului fonetic*, patru categorii de forme fonetice neliterare :

„— fonetisme regionale și arhaice care reflectă aspecte ale confruntării lingvistice din epocă ;

— fonetisme regionale (moldovenești) și arhaice (foarte puține), definitorii (mai ales prin frecvență, dar și prin funcții) prin ele înșeși ;

— fonetisme regionale îndeosebi (moldovenești) și arhaice, coexistînd în paralel cu corespondentul lor din limba literară, care, subordonîndu-se principiului expresivității, stau în corelație strînsă cu procesul de constituire a semnificației creațiilor poetice, considerate individual ;

— fonetisme (arhaice, regionale sau literare) în strînsă legătură cu armonia muzicală a versului" (p. 25 — 26). Tot aici găsim și un subcapitol foarte interesant, intitulat *sugestii sonore* (p. 41—50), în care, pornind de la T. Maiorescu, D. Irimia susține că principiul fundamental al limbajului poetic eminescian este *armonia expresiv-muzicală*. Autorul consideră că în limba lui Eminescu „definitorie este, din această perspectivă, *o armonie metaforică*, cînd semnificantul nu «ilustrează» în mod direct semnificatul, ci, în corelație cu el, orientează în mod sugestiv constituirea semnificației" (p. 42). Un rol important în realizarea armoniei metaforice îl are aliterația. Spre deosebire însă de aliterațiile lui Coșbuc, unde versul rămîne la o percepție auditivă, „În poezia lui Eminescu [...] se produce un transfer de «imagini», imaginea acustică tinde spre o imagine semantică" (p. 42).

Referindu-se la întregul efort depus de poet în vederea selectării cuvintelor și formelor gramaticale cu expresie fonetică ideală pentru realizarea armoniei muzicale a versului, D. Irimia subliniază că „Eminescu reușește astfel nu atît să facă abstracție de conținutul noțional al unor termeni, forme sau construcții gramaticale, din succesiunea și înlănțuirea cărora ar lua naștere ideea poetică, cît să contopească perfect fondul semantic în expresie, așa încît latura exterioară (sau numai aparent exterioară) să ia asupra ei întreaga sarcină a constituirii semnificației poetice. Este vorba de un transfer metaforic de cea mai mare profunzime" (p. 49).

Un capitol remarcabil atît prin dimensiuni (226 de pagini), cît și prin profunzimea observațiilor, adesea surprinzătoare, este cel consacrat structurii gramaticale a limbajului poetic eminescian. După știința noastră, nici un cercetător de pînă acum nu s-a oprit cu atîta stăruință asupra expresivității

formelor morfologice și sintactice din textul lui Eminescu. D. Irimia constată că nu numai sistemul fonetic, ci și „structura gramaticală a limbajului poetic eminescian se desfășoară pe temeliile limbii vorbite, aducînd totodată la un loc forme și construcții diferite temporal și spațial-geografic, dar subordonate toate, pe de o parte, principiului armoniei muzicale generale a versului, iar, pe de alta, procesului de constituire a semnificației fiecărei creații poetice" (p. 51).

Atît în secțiunea rezervată nivelului morfologic (p. 51 — 170), cît și în cea consacrată nivelului sintactic (p. 171 — 226), autorul descifrează în primul rînd particularitățile definitorii pentru limba poeziilor lui Eminescu. Astfel, D. Irimia consideră că ceea ce individualizează structura morfologică a limbajului poetic eminescian în raport cu cea specifică limbii literare ar fi „coexistența unor forme flexionare, peste «granițele» temporale și dialectale ale limbii române, selectarea și combinarea formelor (populare, regionale, arhaice sau literare) în funcție de organizarea lor sonor-expresivă, *resubstanțializarea* semantică a categoriilor gramaticale în opozițiile lor interne, active și revelatorii în procesul semnificării poetice, odată cu depășirea sensurilor categoriale abstractizate" (p. 51). La rîndul ei, sintaxa creației eminesciene dobîndește „o structură relativ autonomă, prin : caracterul difuz al raporturilor sintactice, investirea topicii inverse cu statut de ordine sintactică poetică «regulată», organizarea simetric-expresivă a construcțiilor sintactice ; ruperea paralelismului dintre unitățile sintactice și cele de versificație" (p. 177). Trebuie să arătăm că, deși se oprește asupra unui număr impresionant de forme morfologice și de construcții sintactice neliterare (unele ar putea fi considerate astfel numai din perspectiva românei literare actuale), D. Irimia nu face doar un inventar complet al acestor elemente, ci, descifrîndu-le semnificația poetică, le și ierarhizează din punct de vedere funcțional în cadrul limbajului poetic eminescian.

Ca și în domeniul foneticii, autorul susține că frecvența mare a formelor paralele, literare și neliterare (arhaice, regionale, populare sau create de poet), prezente în structura gramaticală a limbii poeziilor lui Eminescu ar avea o motivație aproape exclusiv stilistică. Noi credem, dimpotrivă, că nu trebuie să se facă abstracție de faptul că tradiția limbii noastre culte de pînă la sfîrșitul veacului trecut impusese coexistența formelor gramaticale duble și chiar triple în textele românești. Ca și în cazul fonetismelor, Eminescu s-a oprit numai la elementele regionale, populare și arhaice acceptate pînă la el în scrisul românesc, însă frecvența acestor forme, în raport cu cele devenite mai tîrziu norme unice ale limbii literare, este mult mai redusă la el decît la cărturarii din deceniile și veacurile anterioare. Așadar, e greu de admis că numai aplicarea principiului estetic în selectarea componentelor limbajului său poetic i-ar fi permis lui Eminescu să realizeze această combinație de forme, fără ca tradiția limbii scrise românești să-i fi oferit un model și o garanție în același timp.

Structura vocabularului eminescian este analizată din perspectiva concepției poetului despre limbă, a relației dintre fond și expresie, a raporturilor cu diferitele ipostaze ale limbajului poetic : liric-meditativă, ironică și satirică. Autorul își concentrează atenția asupra funcției lingvistice și a valorii poetice pe care o au în textul eminescian elementele de limbă vorbită : populare și regionale (p. 227 — 232), arhaismele (p. 232 — 236), neologisme-

le și termenii tehnici (p. 236 — 253). În trei subcapitole sînt tratate unele fenomene lexicale (polisemia, sinonimia, constelațiile semantice) și fondul de bază al vocabularului eminescian.

Dintre numeroasele observații și interpretări pertinente cuprinse în acest capitol, reținem doar cîteva referitoare la structura de ansamblu a lexicului eminescian. Astfel, D. Irimia consideră că „Bogăția și specificul vocabularului eminescian nu stau atît în numărul mare de cuvinte, cît în marea lui bogăție semantică, urmare, printre altele, și a întîlnirii celor trei mari categorii lexicale : elemente de limbă vorbită (populare și regionale), arhaisme, neologisme, pe fondul general al limbii literare" (p. 253).

Preferința poetului pentru termenii regionali și populari este motivată de „caracterul lor concret și mai propriu contopirii fondului cu expresia" (p. 236), mai ales în poezia lirică și de inspirație folclorică. Totodată, elementele populare din structura lingvistică a poeziei eminesciene „devin revelatorii și prin forma lor sonoră, ca și printr-o accentuată bogăție semantică" (p. 230). Regionalismele propriu-zise sînt însă foarte rare în limbajul poetic eminescian. Dintre moldovenismele amintite de autor, la p. 228 și 229, pot fi considerate ca atare numai : *brac, brăcuit, cridă* și *crivat*. Celelalte nu aparțin numai lexicului regional, pentru că unele, ca *hîrb, încalte, omăt, papuc, ștergar, țintirim* etc., fiind cunoscute și în celelalte graiuri de tip nordic, aparțin mai degrabă vorbirii populare ; altele sînt variante fonetice și nu elemente lexicale : *beșică* și *cofei*, ori sînt termeni populari fără corespondent în româna cultă : *cîlți, muc, opaiț*, sau aparțin și limbii literare : *creangă, a șuiera*. Așadar, și în domeniul lexicului preferințele poetului se îndreaptă spre elementele cu circulație largă în graiurile dacoromâne, dintre care multe apar și în textele literare de pînă la mijlocul veacului trecut. De altfel, și D. Irimia constată că în fondul de bază al lexicului eminescian „nu pătrunde nici un regionalism, iar dintre neologisme, doar cîteva..." (p. 260).

Neologismele, care sînt totuși numeroase în vocabularul eminescian, dobîndesc o funcție pregnant poetică în a doua perioadă de creație a poetului, cînd apar mai ales în poezia socială. D. Irimia remarcă faptul că „Șovăielile din epocă în privința formei neologismelor se reflectă în mai mică măsură în poezia eminesciană" (p. 241), dar nu caută explicația acestui fenomen. Credem că și în această împrejurare opțiunea pentru o variantă formală a cuvîntului nou i-a fost dictată poetului de simțul său estetic și de nevoile armoniei muzicale a versului. Poate că utilizarea acestor forme de către Eminescu în poezie (mai rar în proză) a jucat un rol decisiv în generalizarea și adoptarea lor de către româna cultă modernă.

A doua secțiune a cărții, intitulată *De la epitet la metaforă* (p. 268 — 458), cuprinde o amplă analiză a principalelor componente ale limbajului poetic figurat din opera lui Eminescu : *epitetul, comparația* și *metafora*, precum și un substanțial capitol consacrat *cîmpurilor imagistice* dominante din poezia eminesciană : uman, spațiu cosmic, natură terestră, natură anorganică, arte, religie și mitologie, obiecte. Deși, abordînd acest aspect al limbajului poetic eminescian, se află pe un teren mai „bătătorit", D. Irimia reușește să ne ofere și de această dată observații și interpretări care îl recomandă ca pe un cercetător deplin avizat din punct de vedere teoretic și înzestrat cu putere de pătrundere și de

înțelegere a subtilităților proprii comunicării poetice. Dar poate că tocmai grija de a nu repeta lucruri știute l-a determinat pe autor să-și îndrepte atenția mai cu seamă spre identificarea și clasificarea diferitelor tipuri structurale și semantice din alcătuirea principalelor aspecte ale exprimării figurate eminesciene, și să acorde un spațiu mai redus descifrării semnificației lor poetice. Astfel, numai la *comparație* autorul distinge 19 tipuri structurale : comparații implicite și explicite, polisemantice și monosemantice, libere și condiționate, reale și ipotetice, de egalitate și de inegalitate, active și pasive, mascate, simple, complexe și arborescente, narative (homerice), înlănțuite și cumulative, precum și trei tipuri semantice : comparații plasticizante, apreciative și revelatorii.

Din lipsă de spațiu, vom consemna aici doar una dintre numeroasele observații pertinente formulate de D. Irimia cu privire la importanța imaginii poetice în structura limbajului poetic eminescian : „Inserîndu-se organic în structura internă a unei creații poetice, atît în plan semantic, cît și în planul expresiei, fiind ea însăși conținut și formă în același timp, i m a g i n e a este în poezia eminesciană o componentă fundamentală și o cale de constituire a semnificației poetice".

În concluzie, afirmăm că lectura cărții lui D. Irimia oferă cititorului satisfacția întîlnirii cu unul dintre cele mai complete și mai unitare studii din cîte s-au elaborat pînă acum cu privire la limbajul poetic eminescian, în care se găsește un mare volum de informație rezultată din interpretarea competentă și nuanțată a textului eminescian. Expunerea este clară, concisă, elegantă chiar, și, prin terminologie, temperat modernă. Fără îndoială, ne găsim în fața unei cărți de referință, căreia îi lipsește doar un indice de cuvinte și, eventual, de materii pentru a fi mai ușor consultată.

VASILE ȚÂRA

I. Heliade Rădulescu interpretat de...

Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de PAUL CORNEA.

București, Editura Eminescu, 1980, 277 p.

Literatura română modernă este de neconceput fără prezența la izvoarele ei a personalității multilaterale și generoase a lui I. Heliade Rădulescu. Elev al lui Lazăr la Sf. Sava, a cărui muncă neobosită pentru școala românească o reia la un alt nivel și la altă dimensiune, Heliade este un spirit enciclopedist vast, înarmat cu o viziune luministă sănătoasă, sădită de Lazăr, în sensul slujirii poporului prin cultură. De aici derivă toate acțiunile sale de depășire a condiției culturale ingrate a momentului : propaganda pentru școala națională, întemeierea unor organe de presă prin care să se cerceteze și să se ridice pulsul înaintării poporului, organizarea de societăți literare, de edituri și de biblioteci de popularizare, reformarea și modernizarea limbii, întemeierea criticii și încurajarea pe orice cale a scrisului. Revistele sale au oferit pentru întîia dată spațiu liber de manifestare entuziasmelor juvenile ale generației pașoptiste și tot el a dat exemplu, prin opera lui literară, de laborioase și complicate proiecte literare, care vor stimula gustul și îndrăzneala pentru ambițioase și vaste construcții epice. Revoluția literară proiectată o inaugurează cu revoluția limbii, căreia vrea să-i dea o înfățișare cît mai italienească, cu o bibliotecă uriașă de traduceri care să pună la dispoziția publicului românesc

tot ceea ce este remarcabil în materie de literatură pe plan european, cu un curs general de poezie care să ofere norme și soluții în judecarea estetică a operei literare, ca în final, să o încheie cu o istorie critică universală, în care desfășoară pe mari planuri scenice marile momente din istoria omenirii. Proiectele sale sînt, după cum se poate vedea, gigantice, dominate de o inspirație fantastă, care concepe totul la scară uriașă. Dimensiunile gîndirii sale depășesc convenienţele, granițele dintre genuri și materii sînt abolite, într-un năvalnic zbor de a cuprinde totul sub zarea ochiului unic. Stridenţele sînt considerate normale, firescul drept accident, mintea sa utopică și iscoditoare hrănindu-se în continuu din mari și inepuizabile himere, prin care sperie și paralizează pe adversari sau, dimpotrivă, cîștigă admiratori devotați. Din această cauză muntele Heliade s-a înfățișat multă vreme pentru posteritate fie învelit în neguri tenebroase, de întuneric și hulă, fie apoteozat de o lumină paradisiacă, inexplicabilă și de neatins.

Adevărul stă însă undeva la mijloc. Pe urmele lui pleacă recent Paul Cornea întovărășit de treizeci de depoziții critice, însumînd tot ceea ce este mai important ca piesă critică la dosarul literar al lui Heliade. Întreprinderea sa se dovedește încununată de succes. Studiul dens, ieșit dintr-o îndelungă și echilibrată cernere a opiniilor, pe care-l așază în fruntea volumului, constituie una dintre cele mai substanțiale restituiri critice de care s-a bucurat vreun scriitor român pînă acum. Impresionantele cunoștințe de care dă dovadă, intima familiarizare cu viața și opera poetului îl pun în situația de a aprecia obiectiv, fără urmă de exagerări, atît imaginea transmisă de om în posteritate, cît și aceea lăsată de operă. Făcînd diferența între una și alta, cezurînd, de asemenea, activitatea lui Heliade de pînă la revoluție și după revoluție, Paul Cornea realizează cîteva cîștiguri nete în curățirea figurii lui Heliade de zgura timpului, ajutîndu-l să revizuiască numeroasele etichetări care i s-au aplicat pe drept și pe nedrept, să introducă ordine în haosul de invective și imprecații, ca și în corul de laudatori fără rețineri. Pentru Paul Cornea figura lui Heliade prezintă o complexitate marcată: „Heliade e multiplu și încercarea de a-l defini prin reducție e zadarnică; deși fiecare ipostază poate fi argumentată, numai combinarea lor e în măsură să-i aproximeze personalitatea. Pentru cine privește de aproape, luînd în considerare doar episoade disparate ale biografiei ori atitudini de moment, omul se înfățișează de fiecare dată altfel iar imaginile sale diverse se opun, se întretaie, dar nu se acoperă". Și mai departe: „Acestei structuri morale complexe, de un proteism atît de izbitor, i se adaugă numeroasele contrarietăți ale creației. Desigur, problematica degajării sensurilor are alt statut la Heliade decît la marii creatori [...]. Evident, pluralismul lecturilor e determinat în cazul lui Heliade de alte motive [...]. El aparține unei epoci de pionierat în care literatura se crea ca instituție și era deabia exersată ca meșteșug, în luptă cu insuficiențele limbii, precaritatea tradițiilor, inexperiența primilor pași".

E ceea ce întreprinde mai departe editorul prin instituirea unor compartimente ale opiniilor critice care vin să lumineze cît mai exact și din unghiuri de vedere cît mai diferite derutanta și controversata personalitate heliadistă. Astfel primul grupaj de

opinii cuprinde considerațiile lui Eminescu, Elias Regnault, N. B. Locusteanu, Iosif Vulcan, B. P. Hasdeu. Cu excepția lui N. B. Locusteanu, un fost emul al scriitorului, ceilalți îl judecă pe Heliade cu deferență și circumspecție, cum face bunăoară Eminescu în aceste cuvinte: „Oricine va scrie o istorie a culturii pe malurile Dunării, va trebui să vadă într-acest singur individ doi oameni cu totul deosebiți. Unul modest, îngăduitor, plin de bunsimț; celălalt suficient, invidios, trăind în ficțiuni și lipsit de orice bunsimț". Opinia nu e corectată prea mult nici de autorii primelor studii monografice despre Heliade, în rîndul cărora numărăm pe Ov. Densusianu, N. Iorga, G. Bogdan-Duică, G. D. Scarba, G. Oprescu. Și pentru Iorga el este „mic de inimă față de oameni, nedestoinic față de schimbările firești ce se făceau în toată viața noastră, nehotărît asupra drumului ce trebuia să urmeze și asupra chemării ce poate să aibă, pierzîndu-se pe cărări unde nimeni nu era dispus să-l urmărească..." A trebuit să vină D. Popovici ca să descopere ideologul și G. Călinescu care să-l scoată la lumină pe scriitor, pamfletar, poet. Pe urmele lor, o întreagă generație de critici actuali s-au dedicat reconsiderării lui Heliade, atacînd varii aspecte ale operei: limba, critica, ideologia socială și politică, concepția filozofică, poezia conceptelor etc. Se reține interpretările lui I. Negoițescu, Eugen Negrici, Nichita Stănescu, Ioana Em. Petrescu. „Ultimul Heliade" este cel al dreptății totale a scriitorului, căruia i se recunosc mari merite ca pionier și artist. Antologia lui Paul Cornea este în acest sens exemplară.

MIRCEA POPA

IOSIF CHEIE-PANTEA

Eminescu și Leopardi. Afinități elective

București, Editura Minerva, 1980, 208 p.

Deoarece, pe de o parte o cunoaștere a operei lui Leopardi de către Eminescu nu poate fi dovedită, iar, pe de alta, pentru a nu cădea în greșeala de a crede că „depistarea surselor și urmărirea mersului influențelor înseamnă a explica viața spirituală", Iosif Cheie-Pantea își construiește studiul pornind de la premisa „că cei doi poeți — *id est* Eminescu și Leopardi — fac parte din aceeași familie spirituală, fapt pe care literatura lor, deși în afara unui contact direct, prin adîncile ei afinități, îl demonstrează cu prisosință" (p. 12). Prin urmare, autorul realizează un studiu de literatură comparată, mai precis de paralelism sau, cu un alt termen, de corespondențe literare. Concordanțele dintre Eminescu și Leopardi au fost observate de toți cercetătorii, începînd cu cei contemporani cu Eminescu (Maiorescu în *Eminescu și poeziile lui*, Șt. C. Ioan în *Optimism și pesimism*, publicate amîndouă în *Convorbiri literare*) și, de aceea, Iosif Cheie-Pantea, înainte de a intra propriu-zis în subiect, trece în revistă studiile în care aceste concordanțe au fost relevate. Discuția bibliografică este bine alcătuită, autorul subliniind punctele de vedere exprimate atît în studiile dedicate special acestui subiect, cît și în monografii, în care paralela dintre poetul român și cel italian a intrat și ea în atenția cercetătorilor. Îi semnalăm autorului o singură omisiune de ordin documentar: în *Literatura română și străinătatea*, publicat în 1882, Maiorescu citează fragmente dintr-un articol despre literatura română apărut la 21 martie 1881 în *Literarische Beiträge der Montags-Revue*, unde Eminescu

este caracterizat în următorii termeni: „În totalitate spiritul său se arată înrudit cu al lui Leopardi“ [1]. Informația este prețioasă, căci articolul din ziarul german trebuie să fi fost inspirat din țară, iar faptul că Maiorescu îl citează în 1882 ne face să ne întrebăm dacă Eminescu nu a cunoscut și el caracterizarea ce i s-a făcut.

Așadar, Eminescu și Leopardi fac parte din aceeași familie spirituală. Aceasta presupune existența unor afinități între cei doi poeți, dar și „diferențe, adică tocmai factorii care individualizează personalitatea unui artist în comparație cu ceilalți“ (p. 17). Iosif Cheie-Pantea se limitează numai la primul aspect, adică la analizarea și sublinierea similitudinilor care, printre altele, „oferă o soluție valabilă pentru aprecierea operei lui Eminescu în contextul valorilor europene și universale“ (p. 17). Ideea este demnă de luat în seamă, căci valoarea universală a lui Eminescu nu poate fi pusă în adevărată lumină decît înscriindu-l în constelația marilor poeți ai literaturii universale. În acest sens și „diferențele“ dintre Eminescu și Leopardi ar fi fost și ele elocvente — ne referim la interpretarea diferită a acelorași toposuri literare — căci ele ar fi arătat mai evident originalitatea lui Eminescu între poeții romantici.

Studiind opera celor doi poeți prin prisma unor teme comune, autorul identifică o serie de constante între ei la nivelul gîndirii, constante materializate „uneori artistic într-un mod asemănător“ (p. 182). Constatarea are două explicații: identitățile se datorează „biografiei interioare“ a poeților, dar și spiritului veacului. Eminescu și Leopardi nu sînt tributari unei influențe: ei sînt solidari cu tendințele epocii. Discutînd problema pesimismului, Iosif Cheie-Pantea se declară de acord cu concluzia formulată de Alain Guillermou, susținînd că Eminescu este reprezentantul român al acestui curent european; în consecință, încercarea de a-l prezenta pe Eminescu ca un rezultat al influenței lui Schopenhauer este greșită, după părerea autorului, iar raporturile dintre cei doi se explică prin afinități spirituale.

Temele analizate de Iosif Cheie-Pantea sînt următoarele: *Poezia durerii universale; Dialectica istoriei; Condiția geniului; Nostalgia stării de natură; Trecutul — o dimensiune istorică și spirituală; Vocația clasică; Romantismul.* O lărgire a ariei de investigație, spune autorul, „nu ar face decît să confirme, cu argumente sporite, concluzia cu privire la înrudirea spirituală a celor doi poeți“ (p. 182). În general, analizele lui Iosif Cheie-Pantea sînt subtile, interesante, dovedind cu prisosință concordanțele dintre Eminescu și Leopardi. Unele analize duc la interesante concluzii în ce privește poezia lui Eminescu; de exemplu discutînd *Scrisoarea V* în comparație cu poezia *Alla sua donna* de Leopardi, autorul conchide: „Eminescu trăiește și el aceeași acută sete de idealitate, adăugînd iubirii valoarea cunoașterii de sine și a inspirației artistice, atunci cînd, în *Scrisoarea V*, scrie memorabilele versuri“ (urmează versurile 51—56 și 63—66). Interpretarea este reală și ea subliniază rolul de catalizator artistic pe care Eminescu îl conferă sentimentului iubirii în ipostazele sale ideale.

Importantă în cazul studiului paralelismelor literare este compararea unor fapte echivalente. Interpretarea textelor trebuie făcută cu mare atenție, căci altfel dovedirea unor idei comune nu poate fi făcută. Mai exact, com-

[1] Cf. Titu Maiorescu, *Literatura română și străinătatea*, în *Critice*, vol. 3, București, 1915, p. 10.

paraţiile sînt reale, dar ideile comparate nu rezultă din textele citate. Astfel, la p. 40, autorul discută atitudinea celor doi poeţi referitoare la religie şi, pe baza cunoscutului fragment din *Împărat şi proletar* şi a poeziei *Viaţa*, el crede a stabili o concordanţă între viziunea lui Eminescu şi cea a lui Leopardi. Nu ţine seama însă de doi factori: mai întîi fragmentul din *Împărat şi proletar* nu poate fi înţeles corect decît în contextul întregului poem, iar pentru stabilirea atitudinii lui Eminescu faţă de religie trebuia să se ia în considerare alte texte, care contrazic concluzia autorului; în aceeaşi ordine de idei, ţinem să amintim că *Viaţa* este o prelucrare indirectă după *The Song of the shirt* de Thomas Hood [2]!

Discutînd condiţia geniului, Iosif Cheie-Pantea interpretează *Oda în metru antic* a lui Eminescu. Arătînd că iniţial poezia se numea *Odă lui Napoleon* şi prezentînd primele variante ale ei, autorul conchide: „La el" — adică la Eminescu — „nu e vorba de durerea pură ce entuziasmează, şi-n care ne simţim liberi şi mai înalţi — cum zicea Hölderlin — ci de-o otravă dulce, premergătoare morţii. [...] Avînd conştiinţa neputinţei de a-şi depăşi condiţia, el se resemnează într-o atitudine de «nepăsare tristă», care, departe de ironia superioară a Luceafărului, este în schimb o formă mai interiorizată de trăire a durerii, sugerînd cu şi mai adîncă pregnanţă, într-o expresie poetică modernă, sensul tragic al existenţei geniului" (p. 95 — 96). Mai întîi, o chestiune de metodă: *Oda în metru antic* este o poezie de sine stătătoare şi trebuie analizată în sine, fără a apela la variante. Variantele pot aduce o confirmare a interpretării poeziei, dar numai atît. Nu ne putem baza interpretarea *Odei în metru antic* pe *Oda lui Napoleon*, aşa cum procedează autorul. Chiar dacă admitem că în poezia numită este vorba de „existenţa geniului", cheia poeziei ne este dată de un singur cuvînt care apare cu două accepţii antitetice; şi anume cuvîntul *moarte*. În primul vers, moartea înseamnă prăbuşirea în lumea fenomenală, dominată de pasiuni, iar în penultimul vers semnifică ieşirea din universul fenomenelor şi contemplarea cu „nepăsare tristă" a lumii zbuciumate de tumultul pasiunilor omeneşti. Poetul tinde către atracţia stoică pe care crezuse că o atinsese. Nu ne dăm seama de unde rezultă concluzia referitoare la resemnare şi la forma mai interiorizată de trăire a durerii.

În mai multe rînduri autorul discută o problemă mult dezbătută în cercetările dedicate lui Eminescu: raporturile cu filozofia lui Hegel. Contestată de Călinescu, ideea influenţei lui Hegel asupra lui Eminescu este acceptată de Vianu, Dima, I. Lupaş şi E. Todoran [3]. Hegelianism găseşte Iosif Cheie-Pantea în *Memento mori*: considerînd că Eminescu privea istoria omenirii ca un proces dialectic „în care fiecare etapă nu este o simplă repetare identică a celei anterioare, ci obiectivarea spiritului unui *alt popor*, ce-l continuă pe cel precedent în măsura în care amîndouă, prin principiile universale pe care le întemeiază, participă la biruinţa şi împlinirea spiritului universal" (p. 66), că „moartea fiecărui popor a însemnat însă biruinţa principiului în numele căruia acesta şi-a asumat condiţia existenţei sale" (p. 73), că „triumful acelui principiu creează premisele unui nou asalt,

[2] Cf. comentariul lui D. Murăraşu, în M. Eminescu, *Poezii*, ediţie critică, vol. 3, Bucureşti, 1972, p. 414—415.

[3] Cf. nota 32 de la p. 28 a studiului lui Iosif Cheie-Pantea.

al altui popor, pentru depășirea unei limite superioare celei precedente..." (p. 73), autorul afirmă existența unei influențe a lui Hegel, căci procesul dialectic „reprezintă de fapt *Istoria* însăși sau, cum ar spune Hegel, progresul spiritului în conștiința libertății" (p. 73). Este adevărat că la Eminescu fiecare civilizație este materializarea unui principiu : dar civilizațiile, adică principiile, apar independent una de cealaltă ; un proces dialectic presupune o continuitate și o legătură între fenomenele respective. Or, la Eminescu civilizațiile sînt fără legătură una cu alta ! Nu există în *Memento mori* nici un element comun între civilizațiile descrise. Pentru Eminescu civilizațiile sînt materializarea ideilor — „de gîndiri am pus popoare" — prin care omenirea a încercat să creeze un lucru etern, adică să depășească situația de efemeridă. Fiecare civilizație este materializarea altei idei : cea asiriană — autocratismul monarhic ; cea egipteană — construcțiile arhitectonice cu aparență de eternitate ; cea greacă — depășirea caducității prin artă etc. De proces dialectic nu poate fi însă vorba, astfel încît nu putem detecta o influență a lui Hegel pe această cale. Altfel analizat, poemul trădează influențe ale filozofiei lui Hegel : am văzut mai sus că fiecare civilizație este materializarea unei idei ; cum însă moartea este singura realitate eternă în universul creat, civilizațiile dispar pentru totdeauna ; dar ele se metamorfozează în basm, în mit[4]. Ne aflăm în fața unei triade : idee-civilizație-mit (basm). Or, această triadă este prea asemănătoare cu cea a lui Hegel — teză-antiteză-sinteză — pentru a avea de a face doar cu o coincidență. Numai în acest sens, credem, se poate vorbi de hegelianism la Eminescu.

Interesantă ni se pare paralela pe care o stabilește autorul între *Memento mori* și *Cantico del gallo silvestre* de Leopardi (p. 116 — 124). În acest caz, afinitățile ni se par evidente între cei doi poeți. O singură observație : Roma este singura civilizație din *Memento mori* care nu dispare ; cînd arde Roma în timpul lui Nero, „evul arde", adică o etapă din istoria romană ; dar atunci cînd Odin vrea să distrugă cetatea eternă, sulița aruncată de el se transformă în cruce, simbol al înfrîngerii zeilor nordici de către Roma convertită la creștinism.

În ciuda acestor observații, cartea lui Iosif Cheie-Pantea este solid construită. În majoritatea cazurilor, demonstrațiile sînt convingătoare. O bibliografie mai amplă ar fi dus la evitarea unor interpretări discutabile. Paralelismele literare ar merita să intre mai mult în atenția cercetătorilor noștri. În acest fel, literatura română ar fi proiectată pe fundalul literaturii universale și originalitatea ei ar fi mai bine pusă în lumină.

GH. CEAUȘESCU

ILIE GUȚAN

Tudor Arghezi. Imaginarul erotic

București, Editura Minerva, 1980.

Noul exeget al operei lui Tudor Arghezi a găsit cu cale să-și concentreze preocupările asupra imaginarului erotic. Aceasta pentru că, în înțelegerea sa, erosul este, la marele poet, o constantă majoră și „se instituie de la început ca o experiență structurantă a personalității și a operei". Precedentele exegeze atribuiau calitatea de liant aspirației la perfecțiune, căutării ob-

[4] Cf. studiul nostru *Filozofia poetică a istoriei*, în *Caietele Mihai Eminescu*, 2, 1974.

sesive a absolutului, și defineau erosul în raport cu această aspirație și căutare. Ilie Guțan răstoarnă relația sau, în orice caz, deplasează accentul, tinzînd — s-ar părea — să facă din eros pivotul operei celui ce a scris *Ochii Maicii Domnului*, *Psalm de taină* și *Buna-Vestire*.

Obiectul elanurilor erotice arghezieneobservă Ilie Guțan — se precizează de la început, din primele scrieri, și el se instalează în imaginar ca „arhetip imprescriptibil", numele cel mai convenabil prin care poate fi individualizat fiind *mireasa*. În procesul derulării imaginarului, acest arhetip se revelă în ipostaze ce variază în funcție de relațiile sale cu „eul creator", a cărui proiecție este. Urmărindu-l pe suprafața întregii opere, exegetul ajunge la concluzia (formulată cu anticipație) că arhetipul apare într-o „configurație triadică", fiind cînd „mireasă virtuală", cînd „mireasă reală sau verosimilă", cînd, în sfîrșit, „mireasă metafizică". Poetul — zice Ilie Guțan, formulîndu-și ideea în termeni de mitologie — este „un Pygmalion modern", deosebit de prototipul său mitic printr-o „dureroasă anxietate" și prin „inevitabila neșansă". Năzuind la cucerirea și întruparea „miresei evanescente", el eșuează mereu în tentativa de a o făuri. Iubita rămîne „nălucă". Aceasta, desigur, pînă la „descoperirea Paraschivei", căreia se va conferi calitatea de „mireasă reală". Însă, după o etapă de „fast și plenitudine", își va face apariția „străina": „nălucа" se va substitui din nou (cumulînd atribute de „fiară", thanatice) iubitei încorporate.

Expuse în primele trei capitole, mai scurte, aceste aserțiuni sînt detaliate și validate analitic în amplele trei capitole următoare. Primul dintre acestea ne introduce în spațiul dramatic al poeziei argheziene erotice, situat între „ruptură și tînjire". Sursa dramatismului — rezultă din analizele efectuate de către exeget — nu este una singură, cum ar putea să reiasă din acele studii care examinează erosul în raport cu aspirația la realizare pe plan suprauman. Dramatismul emană din mai multe surse, între care moartea iubirii sau, în orice caz, a iubitei, neputința de a face din „mireasa virtuală" o „mireasă reală", și acest fapt dă poeziei de dragoste a lui Arghezi varietate, complexitate. Desigur, exegetul nu trece cu vederea nici poezia arghezianăinsistent analizată de către unii dintre exegeții premergători) a refuzului iubirii. Explicația pe care i-o dă e, însă, diferită de cea oarecum unanim împărtășită. În interpretarea sa, „psalmistul singuratic" nu refuză erosul (mai exact: împlinirea lui) pentru că l-ar considera o capcană menită să zădărnicească eforturile de autorealizare în absolut, ci din alte considerente, și mai ales pentru că, în viziunea lui Arghezi, creația pretinde jertfă, poetul fiind osîndit să repete experiența Meșterului Manole. Mă întreb însă dacă nu cumva, corectînd interpretarea amintită, Ilie Guțan ajunge, pînă la urmă, tot la ea, *volens-nolens*. „Eroarea ce trebuie respinsă cu fermitate — scrie d-sa, e a explica tribulațiile unui sentiment atît de omenesc exclusiv prin oscilațiile spiritului în raporturile cu ipoteticul Dumnezeu [...]. Comandamente de cu totul altă origine decît religioasă dictează poziția forță de Eros". De acord cu afirmația că nu un bigotism religios, nu o vocație a ascezei în înțeles curent au determinat atitudini lirice precum acea din *Restituiri*, de acord, cu atît mai mult, cu cît teama de a nu-și vedea „înecat" în „somnul" femeii „sufletul de piscuri mari de piatră" nu poate fi explicată „exclusiv" prin dorința de a se conforma unor „sfinte porunci și învățăminte

divine" ; cred că nu se poate, totuși, face abstracție de obstinația cu care autorul *Psalmilor* din *Cuvinte potrivite* opune idealul de perfecțiune atracției spre fericiri efemere. Acesta e chiar lait-motivul unei întinse părți nu numai din lirica, dar și din proza și chiar din publicistica sa. Că simbolurile cu care poetul operează nu exprimă un sentiment „religios" în accepția obișnuită a termenului — cu toate că sînt împrumutate scripturilor sacre —, asta este posibil. Nu încape însă nici o îndoială că, în o seamă de scrieri, iubirea e, pentru Arghezi, chintesența efemerului, a ceea ce este înșelător și dezamăgitor, și că, în înțelegerea lui din momentele în care a compus respectivele texte, spiritul însetat de absolut respinge — în plan simbolic — femeia. Propozițiile nu trebuiesc, evident, luate *ad litteram*. Întotdeauna, poetul a acceptat femeia ca „însoțitoare castă", cu „simțuri sublimate", ca — vorba lui Freud, citată în carte — „tovarășă de arme". Misogin, Arghezi n-a fost niciodată. Porunca „nolli me tangere" e adresată femeii ca agent al „ispitei", ca simbol al țărînei, ca demon care împiedică sufletul să se înalțe la cer. În această accepție — simbolică — o alungă „psalmistul" de lîngă el pe Eva. Ilie Guțan nu spune altceva, în esență, cînd scrie că „renunțările, apostolatul, asceza [...] își au sorgintea tocmai în chinuitoarea sete de perfecțiune". Numai că limitează semnificația, zicînd că „melancolia ce sensibilizează de la o vreme imaginarul arghezian semnifică anxietatea spiritului aprins de visul capodoperei". Năzuința la desăvîrșire, la absolut, nu se reduce la „visul capodoperei", nu se confundă cu acest vis. Mai ușor se poate dovedi (cu poezia *Nehotărîre*, bunăoară) că „visul capodoperei" e doar un paliativ, o compensație a înfrîngerii în tentativa de a cuceri cerurile. Nu pentru a putea scrie versuri nemuritoare își declamă poetul, uneori, decizia de a-și virtualiza apetitul erotic, ci scrie versuri pentru a uita că nu are acces la „cerurile reci" și că nici nu poate găsi mulțumire în lumea fenomenală, chiar avînd lîngă el, vie, iubita. În demersul său interpretativ, exegetul, străduindu-se să întocmească diagrama atitudinilor lirice declarate în planul imaginarului erotic arghezian, nu numai că se abține de a absolutiza criteriul cronologic, dar consideră chiar inoperant acest criteriu. „Tiparele comunică între ele — citim la începutul paragrafului *Răscrucea* —, se interferează deseori, refuzîndu-se a se constitui ca teritorii pure și distincte". Exegetul nu poate eluda, totuși, cronologia, nu poate face abstracție de existența unor etape în evoluția erosului arghezian și, practic, examinează istoric creația poetului. Nu are cum proceda altfel ! Căci — cum singur observă — oricîte interferențe de „teritorii" ar exista, se pot, totuși, distinge în fiecare dintre acestea „cîteva dominante". În primul capitol analitic al cărții e discutată îndeosebi creația literară arghezianã de inspirație erotică de dinainte de (aproximativ) anul 1925, aflată sub semnul „rupturii și tînjirii" ; în cel de al doilea, creația — caracterizată prin fast și plenitudine" — de după această dată, dar anterioară volumului *Frunze* (1961); în fine, în al treilea — creația etapei crepusculare, în cuprinsul căreia iubita, redevenită „nălucă", îi apare poetului ca „streină" și se identifică tot mai mult cu Thanatos, cu „Doamna Moarte". Compartimentîndu-și astfel materia de studiu, Ilie Guțan nu omite să releve, constant, pe parcurs, atitudinile lirice subsecvente, distonante, acele atitudini care contrazic dominantele modului specific fiecărei etape. A procedat oare în chipul cel mai potrivit cu putință structurîndu-și lucrarea astfel ? Personal nu sînt foarte convins. Zice Ilie Guțan :

„[...] nu trebuie să se ignoreze acordurile ce contravin tonurilor fundamentale". Nu trebuie, desigur, însă e preferabil ca acestea să fie analizate în contexte astfel distribuite încît desfășurarea cursivă **a elocuției critice** să nu fie perturbată. Nuanțînd și contrapunctînd excesiv o anume afirmație, intercalînd în discurs tot felul de paranteze, cu precizări și delimitări, ideea directoare este, inevitabil, estompată pe alocuri, și cititorul urmărește cu greu demonstrația. Mai indicat este a sistematiza materia în funcție de anumite dominante, dizolvîndu-i sinuozitățile, în fiecare secvență, în linie dreaptă. Așa și procedează, în fond, Ilie Guțan, însă cu exagerat de insistente explicații subsidiare, cu mult prea multe specificări limitative, cu o teamă de a nu simplifica faptele care îl face să complice, în schimb, expunerea, să împovăreze și să congestioneze, în unele paragrafe, textul comentariului. Această observație se aplică îndeosebi primelor capitole, inclusiv celui rezervat liricii erotice cu conținut dramatic. Preocuparea de a nu ocoli vreo nuanță se exercită, acolo, în dauna reliefării consecvente a tonului fundamental. Aceasta după intrarea propriu-zisă în temă, preludată de considerații preliminare mult prea întinse. În al doilea și al treilea capitol analitic, precum și în capitolul final, materia este mult mai ferm stăpînită, sensul demonstrației apare cu o claritate incomparabil sporită. Dar și aici, exegetul amplifică, am impresia, excesiv discursul, întinde comentariul mult peste necesitățile demonstrației. Fascinat de texte, li se abandonează cu voluptate, disertează pe marginea lor la nesfîrșit. Studiul se transformă pe anumite porțiuni din unele paragrafe în jurnal de lectură. Abordînd o temă, interpretul o dezvoltă în nenumărate variațiuni. Acest tip de critică își are, desigur, adepții săi și chiar reprezentanți iluștri, ca de pildă Maurice Blanchot, în Franța, sau N. Balotă, la noi, ceea ce nu înseamnă că e cel mai fericit cu putință. Preferabilă e, de asemenea, fără îndoială, formularea judecăților în termeni cît mai proprii, mai precișI, în termeni de teorie și critică literară, cu evitarea înlocuirii conceptelor prin construcții verbale cu încărcătură poetică.

Nu e mai puțin adevărat că, operînd cu instrumentele pe care și le-a însușit, exegetul obține rezultate notabile, articulează observații ce îmbogățesc efectiv interpretarea operei argheziene, îi luminează din noi perspective sensurile. Condensarea discursului, renunțarea la excesul de explicitare, la redudanță, ar facilita tocmai punerea în valoare a acestor rezultate. Sprijinindu-se pe metodologii critice de prestigiu (R. Barthes, J. Starobinski, G. Durand, Northorp Frye, Mikel Dufrenne, Hugo Friedrich ș.a.), fără a li se înfeuda, exegetul descoperă în scrisul lui Arghezi noi zone de frumusețe, adîncimi ce trecuseră neobservate. În *Versuri de seară*, remarcă, bunăoară, Ilie Guțan, mamei i se atribuie funcții demiurgice. Gîndită ca „principiu de integrare și armonizare a Totului", „mireasa cucerită" devine, în reprezentarea poetului, „însuși agentul creației, identificabilă *logos*-ului". „Dobîndită cu întîrziere", mireasa „restituie poetului harul înstrăinat. Drama frustrației se preschimbă în fast și plenitudine". Înfățișîndu-și propria familie drept „model existențial", poetul ne introduce într-un spațiu „unde înflorește mitul arcadic, altoit, într-o viziune necanonică și proprie, cu păgînismul biblic al versetelor lui Solomon". Opera argheziană dovedește, astfel, „încă o dată, cît de fecunde sînt arhetipurile". În viziunea lui Arghezi, femeia „deține misterul rodirii, al nașterii și renașterii, de unde includerea ei în simbolismul ritualic al fertilității, laolaltă cu noaptea

și luna, sugestie a consanguinității originare". S-ar putea da multe alte exemple.

Remarcabilă lucrare de exegeză, perfectibilă prin scoaterea mai puternică în relief a ideilor centrale, cristalizante, și, poate, prin limpezirea expresiei pe calea simplificării, a renunțării la unele formulări prea lirice, imprecise, sau, dimpotrivă, prea docte, pretențioase, cartea lui Ilie Guțan se înscrie, indiscutabil, pe linia contribuțiilor valoroase la cunoașterea unuia dintre marii poeți ai națiunii române și ai umanității.

D. MICU

NOTE

Literatura română
Ghid bibliografic
Partea I. Surse

Coordonator : I. STOICA, Redactor responsabil : ANCA PODGOREANU
București, Biblioteca Centrală Universitară, 1979, 715 p.

Sub titlul de mai sus, colectivul de documentare[1] al B.C.U. din București a publicat primul volum dintr-o lucrare vastă și complexă, care se deosebește în multe privințe de bibliografiile curente. Nota din fruntea volumului precizează astfel structura lucrării : „Conceput ca o însumare critică de surse din toate cîmpurile acestei bogate sfere a culturii, *Ghidul* depășește vechile alcătuiri izvorîte din același îndemn sintetizator, fiind la noi în țară prima cuprindere largă a unor informații reflectate de obicei în mai multe lucrări cu profil distinct".

Într-adevăr, *Ghidul* este o lucrare ce însumează o serie de izvoare care sînt nu numai bibliografice în sensul clasic al cuvîntului, ci din sfera largă a culturii, dar cu pondere literară. Astfel, cercetătorul este îndrumat să consulte marile enciclopedii și dicționare, să cunoască marile biblioteci din țară cu fonduri literare, revistele literare mai importante din trecut și de astăzi, precum și cenaclurile care au marcat un moment notabil în viața literară. Un spațiu larg este acordat curentelor și direcțiilor literare (p. 429 — 549), cuprinzînd considerații istorice și teoretice, dar mai ales o bogată bibliografie. Cel mai cuprinzător material bibliografic aparține cercetărilor specifice de estetică, teorie literară, stilistică și istorie literară. Fără o legătură directă cu rostul unui ghid de bibliografie literară, volumul cuprinde explicarea teoretică a termenilor literari de bază, însoțiți de bibliografia corespunzătoare, deși în materie există dicționare speciale foarte cuprinzătoare. Astfel, Institutul G. Călinescu a publicat în 1976 un *Dicționar de termeni literari* de aproape 500 de pagini. Deși se arată că *Ghidul* a fost dat la tipar în 1975, se putea suprima sau întregi partea de terminologie, căci, prin apariția *Dicționarului* menționat, ea devenise depășită sau prea săracă.

Materialul bibliografic al *Ghidului* este vast și aproape exhaustiv, el oferind cea mai largă documentare în materie, apărută la noi pînă acum, răspunzînd cel mai bine scopului pentru

[1] Colaboratori : Ioan Caraba, Florin Grigoraș, Maria Negraru, Hilde Nichifor, Horia Popescu, Anca Podgoreanu, Florica Singer, Alexandru Surdu, Mihail Vatan, Henri Zalis.

care a fost alcătuit. Aceasta și prin cele două capitole finale care prezintă, pentru întîia oară, într-o bibliografie literară românească, în mod binevenit, bibliografia adnotată a revistelor, studiilor de istorie literară, teorie literară, folclor, stilistică, precum și a cenaclurilor literare ale literaturii maghiare și germane din România.

Numai un pasionat specialist, îndemnat de o irezistibilă înclinație profesională, poate descoperi, pe ici pe colo, unele omisiuni de amănunt sau unele puncte de întrebare. Astfel, a fost omisă *Istoria limbii și literaturii române* de Aron Densușianu (1885) sau *Panorama de la littérature roumaine* de Bazil Munteanu (1937). La cenaclurile literare lipsește gruparea „Thesis" de la Sibiu (1932 — 1938) condusă de Al. Dima, ilustrînd concepția acestuia despre „localismul creator". La capitolul *Reviste* puteau fi incluse *Cosînzeana* de la Orăștie, ziarul *Românul* de la Arad, *Țara noastră* antebelică și *Dacoromania* care a cuprins mult material de istorie literară.

Indicațiile bibliografice despre dicționare și enciclopedii sînt prea lacunare. Nu este menționată enciclopedia *Cugetarea* (1940), iar despre celelalte se dau indicații prea sumare. Cititorii ar dori să știe cine a redactat *Enciclopedia Minerva* (Cluj, 1930), *Dicționarul enciclopedic român* (1962 — 1966) sau *Mic dicționar enciclopedic*, 1972, lucrări colective de mare utilitate. Numele bibliotecarului Astrei de la Sibiu nu este Nicolae Togan, ci Nicolau Togan (numele latinizat). Dintre curentele literare lipsește pașoptismul, înglobat în romantism, dar istoriografia literară contemporană îl tratează în mod distinct. Printre studiile de istorie literară nu trebuia omis cel al lui Octavian Goga *Curente și idei în literatura ardeleană de la 1848 pînă în zilele noastre* (*Transilvania*, 1911, p. 672 — 681).

Este bizară și de neînțeles explicația din *Nota redacției* privind cenaclurile literare: „Prin capitolul *Cenacluri literare* se încearcă o reconstituire *afectivă* (s.n.) a marilor epoci literare românești și a principalilor lor animatori (p. XI).

Nu este limpede criteriul după care unele lucrări sau articole au fost prezentate analitic, rezumativ sau comentat, iar altele numai signaletic. Analizele, uneori prolixe sau sofisticate, au sporit considerabil numărul paginilor, care a trecut de 700. Iar acesta este numai primul volum al *Ghidului* care va fi urmat de alte două: bibliografia fiecărui scriitor în parte și apoi despre literatura română peste hotare, pe care cititorii le așteaptă cu cel mai mare interes.

Proporțiile mari ale lucrării pun în evidență bogatele rezultate din domeniul istoriografiei noastre literare, una dintre cele mai fertile ramuri ale culturii românești. De aceea, volumul apărut este fundamental în materie, un prețios și indispensabil instrument de lucru pentru cercetători, profesori, studenți, elevi și oricine caută o orientare de referință în domeniul vast al istoriei și criticii noastre literare. Unele lacune sau greșeli de datare sînt izolate, apariția lor explicîndu-se, poate, prin faptul că volumul a fost definitivat și predat la tipar în 1975 și nu a mai putut fi, din păcate, revizuit sau completat.

Subliniem cu satisfacție rezultatele în totul meritorii obținute prin această lucrare de colectivul condus de cercetătoarea Anca Podgoreanu, din cadrul centrului științific de documentare și bibliografie al Bibliotecii Centrale Universitare din București.

BUCUR ȚINCU

MIRCEA POPA, VALENTIN TAȘCU

Istoria presei literare românești din Transilvania pînă la 1918

Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 282 p.

În anul 1922 Nicolae Iorga publica *Istoria presei române*, o primă lucrare de sinteză cu privire la evoluția publicațiilor noastre periodice. Aria de cuprindere a lucrării era întreg teritoriul românesc, iar paginile istoricului excelau în investigații documentare, cu mărturii de arhivă, scrisori și alte texte aduse în sprijinul elucidării unor date reprezentative din istoria presei românești. Studii despre ziaristica transilvană au scris Ilarie Chendi (*Începuturile ziaristicei noastre*, Orăștie, 1900), Ion Lupaș (*Din trecutul ziaristicei românești*, Arad, 1916 și *Contribuții la istoria ziaristicei românești ardelene*, Sibiu, 1926), cărora le-au urmat și alte contribuții în diversele periodice ale vremii, mai cu seamă în ultimile decenii (Iosif Pervain, Em. M. Marica) cînd studierea revistelor literare intră mai mult în atenția cercetătorilor.

Primul volum închinat dezvoltării presei de dincoace de Carpați este cel al lui E. Boșca-Mălin, intitulat *Lupta presei transilvane* (București, 1945), scris de pe poziții militante. Ideea centrală a cărții este că presa transilvană a fost avangarda conștiinței luptătoare românești de-a lungul timpului.

Recenta carte *Istoria presei literare românești din Transilvania pînă la 1918* de Mircea Popa și Valentin Tașcu valorifică investigațiile precedente, mai cu seamă sub aspectul documentar, organizează sintetic un vast material informativ, aduce noi și importante contribuții cu privire la diversele proiecte de editare a unor publicații transilvane precum și înrîurirea pe care au avut-o în rîndul cititorilor. Lucrarea își restrînge aria de investigație la presa literară, în măsura în care primele manifestări ale culturii noastre beletristice din secolul al XIX-lea puteau semnifica aceste trăsături. Promovarea fenomenului literar prin mijlocirea revistelor și ziarelor era curentă în epocă ; majoritatea publicațiilor periodice simțeau nevoia inserării în coloanele lor și a unor creații literare, chiar dacă nivelul lor estetic nu era la înălțimea exigențelor. Cartea se ocupă de întreaga presă transilvană pînă la 1848 și abia de la această dată autorii renunță la studierea unor publicații care nu aveau un caracter literar dominant. Nu sîntem, totuși, de acord cu autorii, cu motivația lor de a separa atît de tranșant literatura publicată în periodicile vremii și istoria presei literare. Drept consecință a acestei opțiuni, în atenția lor nu intră *Tribuna* din Sibiu, deși i se recunosc ziarului lui Ioan Slavici însemnate merite literare. Nu se poate concepe o istorie a presei literare în afara creațiilor beletristice, chiar autorii recunoscînd faptul că „mișcarea literară este un produs categoric al presei" (p. 6).

Fundamentarea teoretică a lucrării pornește de la ideea justă că istoria presei este o parte componentă a istoriei literaturii, „deoarece întreaga mișcare literară se dezvoltă și se împlinește în raport cu presa literară" (p. 7). Totuși scriitorii au avut nevoie de sprijinul presei, prin mijlocirea căreia se confruntau cu publicul ; în paginile ziarelor și revistelor a avut loc analiza estetică și critică a operelor. Pornind de la ideea lui Ion Breazu : „Presa Transilvaniei a fost timp de un secol laboratorul uriaș al conștiinței naționale" (*Literatura Transilvaniei*, 1944, p. 114), autorii cercetării de față constată, pe bună dreptate, necesitatea redactării istoriei presei literare transilvane. Extinzînd cuprinsul acestei afirmații, noi considerăm oportună scrierea unei istorii a presei

literare românești, dar în prealabil ar fi necesară studierea tuturor publicațiilor periodice și alcătuirea unor instrumente de lucru, între care un dicționar al presei literare ar fi de o reală trebuință.

Cartea recenzată pornește de la analiza epocii de pionierat (1789 — 1827); apariția foilor volante, proiectele de editare a diverselor ziare și reviste, acțiunile de strîngere a abonamentelor, precum și lupta cu dificultățile financiare. Al doilea capitol este închinat consolidării presei românești din Transilvania, rolului jucat de G. Barit și T. Cipariu în această perioadă; alte capitole studiază epoca *Familiei*, momentul *Luceafărului* (despre revistă se putea scrie totuși mai pe larg, nu numai 7 pagini în timp ce altora, mai puțin importante li se acordă un spațiu oarecum privilegiat; astfel, *Răvașul* din Cluj beneficiază de patru). Ultimul capitol, după opinia noastră, cel mai temeinic redactat sub aspect documentar, se ocupă de *Presa literară manuscrisă*.

O lucrare utilă, bine informată, cu analize temeinice, scrisă într-un stil accesibil, prin care se evidențiază lupta presei literare transilvane pentru realizarea idealului de unitate națională, volumul dobîndește un puternic caracter patriotic.

NAE ANTONESCU

„Limbă și literatură". Indice bibliografic
(vol. I—IV, 1978, I—IV, 1979, I—IV, 1980)

Culegerea de articole și studii *Limbă și literatură*, al cărei prim volum a fost editat de Societatea de științe istorice și filologice în anul 1955, a împlinit un sfert de secol de existență. În cele două serii ale sale — seria întîi în anii 1955—1970 și seria a doua în anii 1972—1980 — au apărut 57 de volume: 27 în prima serie (vezi indice bibliografic de Săluc Horvath în vol. XXVI, 1970) și 30 în seria a doua (vezi indici bibliografici — autori și titluri — în vol. IV, 1974 și vol. IV, 1977). Indicele de față cuprinde autori și titluri de articole apărute în vol. I — IV pe anii 1978 —1980. Ca și în indicii precedenți, după autori și titluri, în ordinea rubricilor din volume, urmează indicele alfabetic al colaboratorilor. Pentru celelalte publicații editate în anii 1956—1980 de către Societatea de științe filologice, vezi *Buletinul S.S.F.* pe anul 1980, p. 164 și urm.

A. INDICE BIBLIOGRAFIC (AUTORI ȘI TITLURI)

I. UNITATEA POPORULUI ROMÂN ÎN LIMBĂ, LITERATURĂ ȘI FOLCLOR

1. Deleanu, Marcu Mihai, *Motive ale permanenței românești în proza Transilvaniei*, I, 1979, p. 37—40.
   Intervenții: Victor Stoleru, Gh. Burcescu, I, 1979, p. 40—42.
2. Dezsö, Kozma, *Comunitatea de idealuri reflectată în literatura maghiară din Transilvania în epoca premergătoare Unirii de la 1918*, I, 1979, p. 32—36.
3. Munteanu, Ștefan, *Limba populară și unitatea românei literare*, I, 1979, p. 12—19.
4. Pop, Dumitru, *Contribuția folcloristicii la desăvîrșirea unității noastre de stat*, I, 1979, p. 20—26.
5. Scridon Gavril, *Unitate și independență națională în publicistica lui Mihai Eminescu*, I, 1979, p. 27—31.

II. LIMBĂ ȘI STIL

6. Arvinte, V., *Termenii „român" și „vlah" în afirmarea comunității lingvistice românești*, IV, 1979, p. 323—335.
7. Avram, Mioara, *Punctuația și implicațiile ei în limbă și în comunicare*, I, 1980, p. 11—26.

6. Arvinte, V., *Termenii „român" și „vlah" în afirmarea comunității lingvistice*

9. Bogdan-Dascălu, Doina, Dascălu, Crişu, *Varietăţile rimei*, IV, 1979, p. 342—351.
10. Bogdan-Dascălu, Doina, *Metafora în critica literară*, IV, 1980, p. 550—558.
11. Calotă, Ion, *Substantive feminine de declinarea a III-a cu sau fără diereză*, II, 1979, p. 178—186.
12. Cazacu, B., *Stilistica şi sociolingvistica (Implicaţii în interpretarea textului literar)*, III, 1978, p. 331—336.
13. Cazacu, B., *Probleme ale elaborării unui nou Dicţionar etimologic al limbii române*, II, 1979, p. 163—169.
14. Cazacu, B., *Arta de portretist a lui Fănuş Neagu*, II, 1980, p. 171—175.
15. Călăraşu, Cristina, *Consideraţii asupra concordanţei timpurilor în limba română*, III, 1978, p. 337—343.
16. Călăraşu, Cristina, *Formele de indicativ trecut în cronici din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, I, 1980, p. 34—41.
17. Cruceru, C., *Transpunerea elementelor de comunicare orală în proza actuală*, IV, 1979, p. 336—341.
18. Cvasnîi, Maria, *Forme de comunicare în textul dramatic: aparté-ul şi monologul*, II, 1980, p. 203—213.
19. Cvasnîi, Maria, *Un aspect al construcţiei dialogului — întreruperea replicii*, II, 1978, p. 187—193.
20. Diaconu, Al., *Contribuţii la descrierea propoziţiei circumstanţiale opoziţionale*, III, 1980, p. 377—379.
21. Dragomirescu, Gh. N., *Epifonemul „totuşi este trist în lume" („Floare-albastră")*, I, 1980, p. 42—45.
22. Florea, Melania, *Topica adjuncţilor grupului nominal în limba română contemporană*, II, 1979, p. 170—177.
23. Frâncu, C., *Despre vechimea prepoziţiilor construite cu dativul*, I, 1980, p. 27—33.
24. Frâncu, C., *Vechimea şi răspîndirea comparativului de neegalitate exprimat prin „ca"*, I, 1979, p. 50—57.
25. Freiberg, Medeea, *Pe marginea „Îndreptării" lui Heliade la „Vulpea, calul şi lupul" de Gr. Alexandrescu*, II, 1980, p. 176—184.
26. Hristea, Theodor, *Paronimia şi atracţia paronimică în limba română (cu specială referire la opera lui I. L. Caragiale)*, I, 1978, p. 22—33.
27. Hristea, Theodor, *Pseudoadjectivarea adverbului în limba română contemporană*, III, 1979, p. 323—333.
28. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Normele sociolingvistice şi unele aspecte ale analizei stilistice a textului literar*, IV, 1978, p. 507—511.
29. Mirea, George, *Junimea şi neologismele*, II, 1980, p. 185—202.
30. Oancea, Ileana, *„Descrierea" poetică în perspectivă neoretorică: epitetul*, IV, 1980, p. 539—549.
31. Pană, Ruxandra, *Probleme de metodă în cercetarea istorică a sintaxei populare*, IV, 1978, p. 512—518.
32. Pană Dindelegan, Gabriela, *Aspecte ale raportului dintre terminologia sintactică modernă şi cea tradiţională*, II, 1978, p. 181—186.
33. Popescu, Rodica, *Complementul reflexivului*, II, 1978, p. 194—201.
34. Saramandu, Nicolae, *Structura vocabularului poetic în pastelurile lui Vasile Alecsandri (pe baza analizei statistice)*, IV, 1978, p. 519—528.

35. Slama-Cazacu, Tatiana, *„Lingvistica aplicată" și „lingvistica". Încadrarea lingvisticii aplicate în sistemul științelor*, I, 1978, p. 15—21.
36. Tohăneanu, G. I., *Derivate poetice*, II, 1978, p. 171—180.
37. Tohăneanu, G. I., *Rune și Runa în poezia lui Blaga*, III, 1980, p. 371—376.

DISCUȚII

38. Crașoveanu, D., *În legătură cu circumstanțialul modal comparativ*, III, 1980, p. 380—387.

III. LIMBA ROMÂNĂ DE AZI

39. Bota, Maria, *Observații asupra morfologiei neologismelor de origine engleză în limba română literară*, I, 1978, p. 34—38.
40. Crașoveanu, D., *„Efectiv", „practic", „realmente"*, I, 1980, p. 46—47.
41. Dominte, Constantin, *Discordanțe între scrierea și rostirea românească (omografe eterofone și eterografe omofone)*, III, 1980, p. 388—400.

IV. CULTIVAREA LIMBII

42. Avram, Mioara, *Greșeli curente la unele forme articulate: „dragele (mele)" și „ultimile (știri)"*, II, 1979, p. 187—191.
43. Dragomirescu, Gh. N., *Cu privire la unele probleme ale cultivării limbii (morfologie și vocabular)*, III, 1978, p. 344—349.
44. Dragomirescu, Gh. N., *Observații cu privire la unele probleme de cultivare a limbii (ortoepie — ortografie)*, I, 1978, p. 47—50.
45. Graur, Al., *Probleme ale cultivării limbii*, I, 1978, p. 39—41.
Intervenții: Ștefan Munteanu (Timișoara), Andrei Bantaș (București), Oana Udreanu (București), Emil Ionescu (București), I, 1978, p. 41—46.
46. Guțu Romalo, Valeria, *„Vizavi de..."*, II, 1980, p. 214—215.
47. Rizescu, I., *Scrierea numelor proprii latinești și grecești în românește*, II, 1979, p. 192—195.
48. Vasiliu, Em., *Aspecte ale raportului ortografie-ortoepie în româna actuală (Reguli ortografice care nu există)*, II, 1978, p. 202—206.

V. TEORIE, CRITICĂ, ISTORIE LITERARĂ

49. Anghelescu, Mircea, *Heliade, prozator*, III, 1980, p. 414—422.
50. Anghelescu, Mircea, *Iluminiștii români și tipografia din Buda*, IV, 1978, p. 539—545.
51. Antonescu, Nae, *Revista „Luceafărul"*, II, 1979, p. 220—226.
52. Antonescu, Nae, Revista *„Preocupări literare"*, I, 1980, p. 74—77.
53. Bojin, Al., *Bacovia și eminescianismul*, III, 1979, p. 341—351.
54. Cantemir, Traian, *Sursele poporanismului lui Jean Bart*, IV, 1980, p. 578—583.
55. Cazimir, Șt., *Anul 1848 în mărturiile scriitorilor*, III, 1978, p. 356—363.
56. Cazimir, Șt., *Începuturile realismului în dramaturgia românească*, IV, 1979, p. 358—365.
57. Cheie-Pantea, I., *Concepția despre viață a lui Sadoveanu*, II, 1978, p. 218—225.

58. Cioculescu, Șerban, *„O noapte furtunoasă", prima noastră comedie realistă*, IV, 1979, p. 352—357.
59. Ciopraga, Constantin, *Reflecții despre Mihail Sadoveanu*, III, 1980, p. 408—413.
60. Cornea, Paul, *Teatrul publicului sau publicul teatrului? Spre o sociologie a comunicării teatrale în epoca pașoptistă*, II, 1980, p. 216—225.
61. Cornea, Paul, *Valori stilistice în corespondența lui M. Kogălniceanu*, II, 1979, p. 200—206.
62. Diaconescu, Viorica, *Literatura și arta în concepția lui Dimitrie Bolintineanu*, IV, 1978, p. 546—554.
63. Dincă, Dorina, *Ideal și normă în opera corifeilor Școlii ardelene*, II, 1979, p. 196—199.
64. Dinu, Ion M., *N. I. Apostolescu și versificația românească*, IV, 1979, p. 375—378.
65. Grăsoiu, Dorina, *Ecoul începuturilor argheziene (I)*, II, 1980, p. 239—247; *(II)*, IV, 1980, p. 570—577.
66. Iosifescu, Silvian, *Miniaturistul Brăescu*, IV, 1980, p. 584—593.
67. Jucu-Atanasiu, Lucia, *Filoane pașoptiste în viața și opera lui B. P. Hasdeu*, IV, 1978, p. 555—559.
68. Lăzărescu, Gheorghe, *Motivul Meșterului Manole în dramaturgia interbelică*, II, 1979, p. 211—219.
69. Marino, Adrian, *Începuturile românești ale ideii de realism*, I, 1979, p. 58—66.
70. Melian, Alexandru, *Sensul pozitiv al experienței lui Hyperion*, III, 1979, p. 352—359.
71. Mîndra, V., *Drama istorică românească actuală și problemele omului contemporan*, I, 1980, p. 60—67.
72. Nistor Corneliu, *Metamorfozele romanului european și romanul românesc*, I, 1978, p. 61—69.
73. Olteanu, A. Gh., *Sensuri etice mioritice în „O scrisoare de la Muselim Selo"*, II, 1980, p. 233—238.
74. Oprișan, I., *Natura — simbol al eternității în opera lui M. Sadoveanu*, III, 1979, p. 376—383.
75. Papadima, Ovidiu, *„Poveștile" lui Ioan Slavici*, III, 1979, p. 372—375.
76. Păcurariu, Dim., *Clasicism și tendințe clasice în literatura română. Unele aspecte privind ideile și opțiunile literare în perioada 1750—1830*, IV, 1978, p. 529—538.
77. Păcurariu, Dim., *I. L. Caragiale, un realist cu năzuințe clasice*. I, 1979, p. 67—72.
78. Popa, Mircea, *Date noi despre familia lui Liviu Rebreanu (I)*, I, 1979, p. 73—81.
79. Popovici, Vasile, *Pe marginea discursului realist în „Ion" de L. Rebreanu*, I, 1980, p. 68—73.
80. Rădulescu, Ilie-Ștefan, *C. A. Rosetti — cronicar dramatic*, II, 1980, p. 226—232.
81. Râpeanu, Valeriu, *Momente ale evoluției dramaturgiei române contemporane*, I, 1978, p. 51—60.
82. Săndulescu, Al., *Realismul românesc la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, IV, 1979, p. 366—374.
83. Socaciu, Elena, *Ecouri ale Unirii din 1918 în dezbaterile Academiei Române*, II, 1979, p. 207—210.

84. Șerban, Ion Vasile, *Selecția obiectului în critica literară sociologică* (exemplul unei interpretări sociologice), IV, 1980, p. 559—569.
85. Todoran, Eugen, *„Luceafărul" mitului românesc (I)*, II, 1978, p. 207—217; *(II)*, III, 1978, p. 350—355.
86. Tudorică, Al., *Alexandru Macedonski — ideile literare* (I), III, 1978, p. 364—371; *(II)*, IV, 1978, p. 560—567.
87. Tudorică, Al., *Teoria literară a lui Mihail Dragomirescu, (I)*, II, 1980, p. 248—257; *(II)*, III, 1980, p. 423—431.
88. Ungheanu, M., *Criteriul valorilor literare junimiste și maiorescianismul*, I, 1980, p. 48—59.
89. Ursache, Magda, *Dosoftei: geneză și stil*, II, 1978, p. 226—233.
90. Velculescu, Cătălina, *Istorie și artă literară la cronicarii munteni*, III, 1979, p. 360—371.
91. Zamfir, Mihai, *Configurații recente ale exegezei eminesciene*, III, 1979, p. 335—340.

DISCUȚII

92. Cornea, Paul, *Pe marginea unei ediții a scrierilor lui Dimitrie Ralet*, III, 1980, p. 441—445.
93. Roman, Andrei, *Probleme ale versificației românești*, II, 1979, p. 227—233.
94. Todoran, Eugen, *Ultimul polemist maiorescian*, III, 1980, p. 432—440.

VI. ANALIZE DE TEXT

95. Alexe, Neacșu, *Tudor Arghezi: „Belșug"*, I, 1979, p. 82—90.
96. Cileagă, Ilie, *E. Jebeleanu: „Surîsul Hiroshimei (Noaptea soarelui)"*, II, 1980, p. 272—275.
97. Constantinescu, Antonia, *Octavian Goga: „De demult..."*, II, 1980, p. 266—271.
98. Crișan, Alexandru, *Tudor Arghezi: „Psalm"*, II, 1979, p. 237—244.
99. Cruceru, C., *Eugen Barbu: „Groapa"*, IV, 1978, p. 575—581.
100. Dascălu, Crișu, *Mihai Eminescu: „Glossă"*, II, 1980, p. 258—265.
101. Dumitru, Otilia, *Marin Preda: „O oră din august"*, IV, 1980, p. 603—611.
102. Gană, George, *Lucian Blaga: „Vară"*, III, 1979, p. 384—386.
103. Giurgiu, Felicia, *Dimitrie Anghel: „În grădină"*, I, 1978, p. 70—74.
104. Giurgiu, Felicia, *Ion Pilat: „Sonetul XVI". Vasile Voiculescu: „Sonetul 11"*, III, 1979, p. 387—391.
105. Hancu, Aurel, *Lucian Blaga: „Cîntecul călătorului în toamnă"*, I, 1980, p. 82—86.
106. Lazăr, Monica, *I. Slavici: „Moara cu noroc"*, IV, 1978, p. 568—574.
107. Mănoiu, Ion, *Mihai Eminescu: „Floare albastră"*, III, 1978, p. 372—377.
108. Mîndra, Vicu, *Camil Petrescu: „Jocul ielelor"*, II, 1978, p. 234—240.
109. Oancea, Ileana, *Lucian Blaga: „Dați-mi un trup voi munților"*, II, 1978, p. 241—246.
110. Oancea, Ileana, *Tudor Arghezi: „De-a v-ați ascuns..."*, IV, 1979, p. 391—397.
111. Rotaru, Ion, *Ioan Alexandru: „Graiul"*, III, 1980, p. 453—455.
112. Rotaru, Ion, *Ioan Alexandru: „Transilvania"*, I, 1979, p. 91—92.
113. Săndulescu, Al., *V. Alecsandri: „Despot-Vodă"*, IV, 1980, p. 594—602.

114. Seche, Irina, *Alexandru Macedonski : „Cîntecul ploaiei"*, III, 1978, p. 378—384.
115. Tohăneanu, G. I., *Mihai Eminescu : „Pe aceeași ulicioară..."*. *Încercare de re-citire*, IV, 1979, p 379—390.
116. Ursache, Petru, *V. Alecsandri : „Steluța"*, III, 1980, p. 446—452.

VII. MICA ENCICLOPEDIE A LIMBII ROMÂNE

117. Barborică, Elena, *Nume proprii devenite apelative. Apelative devenite nume proprii*, I, 1978, p. 75—78.
118. Bulgăr, Gh., *Antiteză*, II, 1978, p. 251—253.
119. Cvasnîi, Maria, *Hiperbolă*, IV, 1978, p. 582—583.
120. Diaconescu, Paula, *Eufonie*, I, 1979 p. 93—96.
121. Forăscu, Narcisa, *Sinonimie. Tipuri de sinonimie*, III, 1978, p. 385—387.
122. Mancaș, Mihaela, *Metaforă*, II, 1978, p. 247—251.
123. Pană Dindelegan, Gabriela, *Grup verbal*, I, 1980, p. 78—81.
124. Stoichițoiu, Adriana, *Regionalism*, II, 1979, p. 234—236.
125. Teodorescu, Mirela, *Pronumele de întărire*, III, 1979, p. 392—393.
126. Toma, Elena, *Sufix verbal*, III, 1980, p. 401—407.

VIII. LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ PESTE HOTARE

127. Bochmann, Klaus, *Lexicul social-politic și istoria limbii. Exemplul anului 1848*, IV, 1979, p. 398—404.
128. Cheie, Paulina, *Un exeget al relațiilor lingvistice româno-italiene : Carlo Cattaneo*, III, 1978, p. 401—407.
129. Ghil, Eliza Miruna, *Limba și civilizația română la Dartmouth College*, IV, 1980, p. 612—620.
130. Ionilă, Florin, *Limba română la Universitatea „Kiril și Metodie" din Skoplje (Republica Socialistă Federativă Iugoslavia)*, I, 1978, p. 84—85.
131. Marcea, Pompiliu, *Elemente de cultură și civilizație românească în predarea limbii române*, IV, 1978, p. 589—594.

IX. FOLCLOR

132. Bîrlea, Ovidiu, *Poezia populară latină (Încercare de reconstituire)*, III, 1978, p. 388—400.
133. Chițimia, I. C., *Cultura populară — continuitate și unitate națională*, II, 1979, p. 245—249.
134. Chițimia, I. C., *Cultura populară în concepția lui B. P. Hasdeu*, III, 1980, p. 456—460.
135. Moraru, Mihai, *Versificație și compoziție în baladele populare și în povestirile istorice în versuri*, II, 1980, p. 276—290.
136. Olteanu, A. Gh., *Figurile retorice de compoziție în lirica populară (I)*, I, 1979, p. 97—106 ; *(II)*, 1979, p. 250—262.
137. Papadima, Liviu, *Novac și zîna — între basm și baladă*, I, 1979, p. 107—112.
138. Tătaru, Ieronim, *Paralelismul gramatical într-un descîntec oltenesc*, IV, 1978, p. 584—588.

X. TEXTE ȘI DOCUMENTE

139. Anghelescu, Mircea, *Un proiect ratat : revista „Athenaeum" și alte inedite de la Rebreanu*, IV, 1980, p. 626—629.
140. Birlan, Valeriu, *Un moment greu din viața lui Iacob Negruzzi (Corespondență inedită)*, III, 1978, p. 408—412.
141. Bojin, Al., *Trei scrisori primite de Mihail Dragomirescu*, I, 1978, p. 79—83.
142. Ghibu, Octavian, *Onisifor Ghibu despre Șt. O. Iosif*, III, 1980, p. 461—467.
143. Handoca, Mircea, *Mihail Sadoveanu despre arta lui Creangă*, IV, 1979, p. 405—409.
144. Handoca, Mircea, *Pagini din „Jurnalul" lui Artur Gorovei*, III, 1979, p. 394—402.
145. Mazzoni, Bruno, *Din corespondența B. P. Hasdeu — H. Schuchardt. „Frunză verde" ca formulă inițială*, IV, 1980, p. 621—625.
146. Popa, Mircea, *Confesiuni literare*, II, 1978, p. 254—260.
147. Popa, Mircea, *Date noi despre familia lui Liviu Rebreanu (II)*, II, 1979, p. 263—274.

XI. DIDACTICA MODERNĂ

148. Alexandru Domnița, *Analiza unor erori frecvente de sintaxă și de lexic în învățarea limbii române de către vorbitori cu altă limbă maternă*, II, 1980, p. 484—488.
149. Alexandru, Domnița, *Aspecte metodologice ale gramaticii fundamentale (cu referire specială la verb)*, II, 1978, p. 277—280.
150. Andrei, Alexandru, *Comentariul de text, ca modalitate eficientă de analiză literară (cu aplicații la „Scrisoarea III" de Mihai Eminescu)*, III, 1978, p. 430—434.
151. Avram, Mioara, *Contragerea propozițiilor și dezvoltarea părților de propoziție*, II, 1978, p. 261—267.
152. Beldescu, G., *Aspectul funcțional al scrierii normate actuale în perspectiva predării*, IV, 1980, p. 630—641.
153. Beldescu, G., *Cercetarea didactică în domeniul limbii române*, II, 1979, p. 275—285.
154. Beldescu, G., *Ortografia în practica predării morfologiei*, IV, 1979, p. 413—429.
155. Cazacu, B., *Limba română în învățămînt (în perspectiva noilor planuri)*, IV, 1979, p. 410—412.
156. Chimirea, Nicolae, *Predarea limbii și literaturii române în perspectiva unei metodologii creatoare*, I, 1978, p. 102—107.
157. Coteanu, Ion, *„Scrisul" la concursul de admitere în facultatea de limba și literatura română*, I, 1978, p. 86—89.
158. Coteanu, Ion, *Teze pentru o discuție despre relația dintre limba și literatura română în procesul de instruire și educare a tineretului școlar*, I, 1980, p. 87—92.

Intervenții : C. Negreanu, p. 93—94.

159. Darie, Alexandrina, *Unele probleme ale metodologiei predării limbii române, în lumina lingvisticii moderne*, II, 1978, p. 268—276.

160. Drăgan, Ion, Ilioane, Cornel, *Aspecte specifice ale activizării elevilor la lecţiile de gramatică*, I, 1978, p. 95—101.
161. Drăgan, Ion, Ilioane, Cornel, *Modalităţi de activizare a elevilor la lecţiile de gramatică*, IV, 1978, p. 595—603.
162. Giurgea, Maria, *Cîteva probleme pedagogice ale însuşirii citirii şi scrierii*, III, 1978, p. 425—429.
163. Goia, Rodica, *Problematizare şi descoperire în analiza operei epice*, I, 1979, p. 113—117.
164. Hangiu, I., *Observaţii referitoare la lucrările Concursului de literatură română*, III, 1978, p. 441—447.
165. Ilieş, Ioan, *Elemente de tradiţie locală în predare*, IV, 1978, p. 604—610.
166. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Probleme ale predării variaţiei regionale în textul literar*, IV, 1979, p. 430—435.
167. Ivaşcu, Ioan, *Dezvoltarea creativităţii în cadrul lecţiilor de compunere la clasele I—IV*, II, 1978, p. 281—286.
168. Király, Fr., *Pe marginea unor manuale de limba română*, III, 1978, p. 435—440.
169. Lazăr, Monica, *Identificarea, descrierea şi evaluarea elementelor de detaliu artistic în textul literar*, III, 1980, p. 468—477.
170. Lăzărescu, Gheorghe, *Noţiuni de estetică şi teorie literară în liceu*, II, 1980, p. 291—294.
171. Mihăiţă, Maria, *Rolul compunerilor în dezvoltarea aptitudinilor creatoare ale elevilor*, III, 1978, p. 448—453.
172. Mureşan, Eugenia, *Cunoaşterea şi folosirea elementelor de folclor local în predarea lecţiilor de literatură română*, II, 1978, p. 287—290.
173. Nebel, Viorica, *Antonimia lexicală şi problemele predării ei în şcoală*, III, 1979, p. 403—406.
174. Neştian, Valeriu C., *Mijloace moderne în educaţia literară a elevilor de liceu*, II, 1980, p. 295—301.
175. Olteanu, A. Gh., *Cîteva observaţii privind studiul folclorului literar în şcoală*, I, 1978, p. 90—94.
176. Panait, Lucian, *Stimularea activităţii creatoare a elevilor*, I, 1980, p. 101—106.
177. Săvulescu, Dumitru N., *Comentariul literar în şcoală*, IV, 1979, p. 436—441.
178. Săvulescu, Dumitru, *O lecţie de citire la clasa a V-a. Comentariu literar la poezia „Dor de ţară" de D. Corbea*, I, 1980, p. 95—100.
179. Scorobete, Aurel, *Gramatica în manualele şcolare. Cîteva observaţii asupra morfologiei*, III, 1980, p. 478—483.
180. Slama-Cazacu, T., *Cîteva aspecte teoretice şi practice ale lecturii ca realizare complexă a decodării mesajului scris*, III, 1978, p. 413—424.

DISCUŢII

181. Dimitrescu, Florica, *Noţiuni de istorie a limbii române*, IV, 1978, p. 611—615.
182. Giurgiu, Emil, *Probleme de compoziţie în învăţămînt*, III, 1979, p. 407—411.
183. Handoca, Mircea, *Reflecţii pe marginea manualului de literatură română pentru clasa a IX-a*, IV, 1978, p. 623—629.
184. Marchidan, Dumitru, *O experienţă de abordare a textului literar în gimnaziu*, IV, 1980, p. 642—643.

185. Măgirescu, Ecaterina, *Predarea structurii cuvîntului în gimnaziu*, IV, 1978, p. 616—622.
186. Popescu, Ion, *Compunerile ca aplicaţie la lecţiile de gramatică*, III, 1979, p. 412—416.
187. Popescu, Ion, *Pe marginea unor articole despre manualele de gramatică a limbii române*, I, 1980, p. 111—120.
188. Scărlătescu, Doru, *Literatura şi obiectivele educaţiei*, I, 1980, p. 107—110.
189. Toma, Elena, *Aspecte ale predării istoriei limbii române în învăţămîntul gimnazial şi liceal*, I, 1979, p. 122—124.
190. Ţicăloiu, Şerban, *Manualul de literatură română pentru clasa a IX-a*, I, 1979, p. 118—121.
191. Ţicăloiu, Şerban, *Utilitatea culegerilor de exerciţii sintactice în şcoală*, II, 1979, p. 286—291.

XII. DIN ISTORIA ÎNVĂŢĂMÎNTULUI LIMBII ŞI LITERATURII ROMÂNE

192. Hangiu, I., *Concursul de literatură „Mihai Eminescu"*, IV, 1979, p. 442—449.
193. Oallde, Petru, *Apărarea şi cultivarea limbii române în Banat, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea*, I, 1980, p. 121—131.
194. Panaitescu, Dumitru, *Profesorul Perpessicius*, III, 1979, p. 417—424.
195. Popa, Mircea, *Repertoriul vechiului teatru al elevilor din Blaj*, III, 1978, p. 454—462.
196. Ştefan Graziella, Apostol, Georgeta, *Al. Odobescu, director la Şcoala normală superioară din Bucureşti*, III, 1980, p. 492—499.

XIII. CRONICĂ

197. Antonescu, Nae, *Revista „Manuscriptum" la cel de-al 30-lea număr*, III, 1978, p. 471—472.
198. Bulgăr, Gh., *Festivalul „Mihai Eminescu" (Iaşi, 8—10 octombrie 1977)*, I, 1978, p. 117—118.
199. Bulgăr, Gh., *Probleme ale limbii române în „Telegraful român"*, II, 1979, p. 295—297.
200. Cazacu, B., *Academicianul Al. Graur la optzeci de ani*, IV, 1980, p. 648—649.
201. Cazacu, B., *Academicianul Iorgu Iordan la 90 de ani*, IV, 1978, p. 630—631.
202. Cazacu, B., *Pe marginea cercetărilor de lingvistică românească în anul 1978*, I, 1979, p. 125—128.
203. Chiţimia, I. C., *Ion Ionescu Bujor — in memoriam (1881—1977)*, I, 1978, p. 113—116.
204. Dobre, Aneta, *Orizont literar românesc în paginile revistei sovietice „Voprosî literaturî"*, III, 1978, p. 468—470.
205. Hangiu, I., *Lucrări de teorie, critică şi istorie literară apărute în 1978*, I, 1979, p. 129—132.
206. Hangiu, I., *Şedinţa Consiliului de conducere al S.S.F. Şedinţa Comisiei de limba şi literatura română*, I, 1979, p. 133—134.
206a. Naghiu, Iosif E., *G. G. Ursu (1911—1980)*, IV, 1980, p. 650—651.
207. Nistor, Corneliu, *Cursurile de informare şi documentare al S.S.F. (Rîmnicu-Vîlcea, 26 iulie—7 august 1979)*, IV, 1979, p. 450—451.

208. Săndulescu, Al., *„Jurnalul" lui Gala Galaction*, III, 1979, p. 425—429.
209. Scridon, Gavril, *Profesorul D. Popovici*, II, 1978, p. 291—294.
210. Stoleru, Victor, *G. C. Nicolescu (10 ani de la moarte)*, II, 1978, p. 295—297.
211. Ursu, G. G., *Emil Gârleanu, animatorul și artistul*, III, 1978, p. 463—467.
212. Vornicu, Mihai, *Neacșu Alexe — in memoriam*, I, 1980, p. 132—134.
213. Vraciu, Ariton, *Petru Caraman — in memoriam*, III, 1980, p. 500—504.
214. Vulpescu, Romulus, *Al. Philippide — in memoriam*, II, 1979, p. 292—294.

XVI. RECENZII

215. Anghelescu, Mircea, *Al. Piru: „Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830"*, II, 1978, p. 298—300.
216. Anghelescu, Mircea, *Costache Negri: „Scrieri social-politice". Studiu introductiv, antologie, note și comentarii de Emil Boldan*, III, 1978, p. 484—485.
217. Anghelescu, Mircea, *Marin Beșteliu: „Imaginația scriitorilor romantici"*, II, 1980, p. 328—330.
218. Anghelescu, Mircea, *„Studii de limbă, literatură și folclor", vol. IV, 1978*, I, 1979, p. 150—152.
219. Bălan-Mihailovici, Aurelia, *Ion Roman: „Vorbiți mai bine, scrieți mai bine românește"*, III, 1979, p. 441—444.
220. Bîrlea, Ovidiu, *Al. Bistrițianu: „Teorie și inspirație folclorică la predecesorii lui V. Alecsandri"*, III, 1978, p. 481—483.
221. Bulgăr, Gh., *I. Slavici: „Opere, IX, Memorialistică, Varia". Text ales și stabilit de C. Mohanu. Note și indici de D. Vatamaniuc*, IV, 1978, p. 657—658.
222. Buzași, Ion, *„Amintiri despre G. Călinescu". Ediție îngrijită, prefață, indici și bibliografie de Ion Nuță*, IV, 1979, p. 462—464.
223. Buzași, Ion, *Gala Galaction: „Jurnal", vol. II. Ediție îngrijită, prefață și note de Teodor Vârgolici*, IV, 1978, p. 659—661.
224. Carabulea, Elena, *Florin D. Popescu: „Limba română (sintaxa)". Manual pentru liceele pedagogice (clasele a XI-a și a XII-a) și pentru liceele de pedagogie-istorie (clasa a XII-a)*, II, 1979, p. 299—303.
225. Călărașu, Cristina, *Cornel Săteanu: „Timp și temporalitate în limba română contemporană"*, III, 1980, p. 505—510.
226. Cârjaliu, Simona, *Mihai Apostolescu: „Ion Creangă între marii povestitori ai lumii"*, III, 1979, p. 453—456.
227. Ceaușescu, Gh., *Iosif Cheie-Pantea: „Eminescu și Leopardi. Afinități elective"*, IV, 1980, p. 660—663.
228. Ceaușescu, Gh., *Vasile Gherasim: „Mihai Eminescu. Studii și articole". Ediție alcătuită, prefață și bibliografie de George Muntean*, I, 1978, p. 134—136.
229. Cheie-Pantea, I., *Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 2, 1978*, I, 1979, p. 149—150.
230. Chițimia, I. C., *Victor Stoleru: „G. C. Nicolescu (1911—1967). Studiu bibliografic"*, III, 1978, p. 496.
231. Ciopraga, Constantin, *Dim. Păcurariu: „Clasicism și tendințe clasice în literatura română"*, I, 1980, p. 135—136.
232. Constantinescu, Lavinia, *N. Mihăescu: „Aspecte lexicale și gramaticale ale limbii române literare"*, I, 1979, p. 136—137.
233. Constantinescu, Nicolae, *Iordan Datcu — Sabina C. Stroescu: „Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc"*, I, 1980, p. 158—160.

234. Dragoș, Elena, *Mariana Costinescu: „Normele limbii literare în gramaticile românești"*, IV, 1979, p. 452—454.
235. Dumitrescu, Mădălina, *D. Micu: „G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos"*, II, 1980, p. 332—337.
236. Dumitrescu, Mădălina, *Dumitru Micu: „Lecturi și păreri"*, IV, 1978, p. 661—664.
237. Ene, Cornelia, *Viorel I. Boldureanu, Ileana Coste, Florentina Frățilă, Ioan I. Popa, Liviu Țeghiu, Constantin Vintilescu: „Curs practic intensiv de limba română pentru anul pregătitor", II*, III, 1978, p. 475—478.
238. Gană, George, *Eugen Todoran: „Maiorescu"*, II, 1978, p. 302—305.
239. Gheorghe, Mircea, *Constantin Cubleșan: „Teatrul. Istorie și actualitate"*, II, 1980, p. 352—355.
240. Gheorghiu, Vladimir, *Constantin Parfene: „Literatura în școală"*, I, 1978, p. 143—146.
241. Graur, Al., *Vasile Șerban, Ivan Evseev: „Vocabularul românesc contemporan. Schiță de sistem"*, II, 1979, p. 298—299.
242. Gulea, Michaela, *„La Pensée", 1976, 190. Numéro spécial, „Classes sociales, langage, éducation"*, II, 1978, p. 308—312.
243. Handoca, Mircea, *„Scrisori către Al. Rosetti (1916—1968)". Ediție îngrijită cu prefață, note și indici de Al. Rosetti. Postfață de Vasile Nicolescu*, I, 1980, p. 148—152.
244. Hangiu, I., *C. Fierăscu — Gh. Ghiță: „Mic dicționar îndrumător în terminologia literară"*, III, 1979, p. 448—451.
245. Hangiu, I., *„Conceptul de istorie literară în cultura românească". Studiu introductiv și antologie de Paul Cornea*, IV, 1978, p. 643—646.
246. Hangiu, I., *„Dicționar cronologic. Literatură română"*, IV, 1979, p. 454—457.
247. Hangiu, I., *„Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente". Coordonator: Dim. Păcurariu*, I, 1980, p. 138—142.
248. Hangiu, I., *„Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900"*, II, 1980, p. 337—342.
249. Hangiu, I., *„Discursuri de recepție la Academia Română". Prefață de Octav Păun. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu. Documentar de Antoaneta Tănăsescu*, III, 1980, p. 515—519.
250. Hangiu, I., *G. T. Kirileanu: „Corespondență". Ediție îngrijită, note și tabel cronologic, bibliografie și indici de Mircea Handoca*, I, 1978, p. 130—134.
251. Hangiu, I., *Ion Vinea: „Publicistica literară". Ediție și prefață de Constantina Brezu-Stoian*, II, 1978, p. 306—308.
252. Iliescu, Adriana, *Eugen Negrici: „Figura spiritului creator"*, II, 1980, p. 351—352.
253. Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, *Elena Barborică, Liviu Onu, Mirela Teodorescu: „Introducere în filologia română. Orientări în tehnica cercetării științifice a limbii române"*, IV, 1978, p. 635—636.
254. Istrate, Ioan, *Mircea Martin: „Identificări"*, IV, 1978, p. 655—656.
255. Istrate, Ioan, *Octavian Șchiau: „Cărturari și cărți în spațiul românesc medieval"*, I, 1979, p. 139—142.
256. Lișman, Victor, *Al. Graur: „Dicționar de cuvinte călătoare"*, III, 1979, p. 436—437.
257. Magheru, Paul, *Aurel Sasu: „Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei"*, I, 1979, p. 142—143.

258. Mănucă, Dan, *Grigore Scorpan: „Mihai Eminescu. Studii şi articole". Ediţie, bibliografie şi indice de nume de Virgil Andriescu. Introducere de G. Ivănescu*, I, 1979, p. 137—139.
259. Mecu, Nicolae, *„Epopei naţionale". Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Teodor Vârgolici*, III, 1980, p. 510—513.
260. Mecu, Nicolae, *G. Coşbuc: „Opere alese, IV. Scrieri în proză". Ediţie îngrijită şi prefaţă de Gavril Scridon*, II, 1980, p. 342—344.
261. Mecu, Nicolae, *Mihai Ungheanu: „Lecturi şi rocade"*, II, 1979, p. 305—308.
262. Micu, Dumitru, *Al. Protopopescu: „Romanul psihologic românesc"*, IV, 1978, p. 652—655.
263. Micu, D., *Camil Petrescu: „Documente literare. Din laboratorul de creaţie al scriitorului". Ediţie de Alexandru Bojin şi Florica Ichim*, II, 1980, p. 344—348.
264. Micu, Dumitru, *Const. Ciopraga: „Între Ulysse şi Don Quijote. Reflecţii despre literatură"*, IV, 1978, p. 639—643.
265. Micu, D., *Dumitru Tiutiuca: „Eseul. Personalitatea unui gen"*, III, 1980, p. 519—520.
266. Micu, D., *Gh. Ciompec: „Motivul creaţiei în literatura română"*, III, 1979, p. 445—448.
267. Micu, D., *Ilie Guţan: „Tudor Arghezi. Imaginarul erotic"*, IV, 1980, p. 663—667.
268. Micu, D., *Mihail Iordache: „Adrian Maniu"*, I, 1980, p. 152—154.
269. Micu, D., *Ovidia Babu-Buznea: „Dacii în conştiinţa romanticilor noştri"*, II, 1980, p. 327—328.
270. Mihăilă, G., *Carlo Tagliavini: „Originile limbilor neolatine. Introducere în filologia romanică"*, I, 1978, p. 119—126.
271. Mihăilă, G., *„Manuscrisul de la Ieud". Text stabilit, studiu filologic, studiu de limbă şi indice de Mirela Teodorescu şi Ion Gheţie*, III, 1978, p. 473—475.
272. Mîndra, V., *Mircea Mancaş: „Trecut şi prezent în teatrul românesc"*, II, 1980, p. 348—351.
273. Nasta, Dan-Ion, *Emil Manu: „Eseu despre generaţia războiului"*, III, 1979, p. 451—453.
274. Nasta, Dan-Ion, *Teodor Vârgolici: „Interferenţe literare româno-franceze"*, III, 1978, p. 486—490.
275. Nebel, Viorica, *„Dimitrie Cantemir". Antologie, prefaţă, cronologie şi bibliografie de Suzana-Carmen Dumitrescu*, III, 1978, p. 478—480.
276. Nebel, Viorica, *Emil Leahu, Constantin Parfene: „Limba şi literatura română. Manual pentru clasa a X-a"*, IV, 1978, p. 636—638.
277. Nebel, Viorica, *Valeria Botiş, Maria Vulişici Alexandrescu, Ioan Comănescu: „Sintaxa propoziţiei"*, I, 1978, p. 126—127.
278. Negreanu, C., *Ovidiu Bîrlea: „Poetică folclorică"*, IV, 1979, p. 457—461.
279. Nistor, Corneliu, *Adriana Iliescu: „Proza realistă în secolul al XIX-lea"*, II, 1979, p. 303—305.
280. Nistor, Corneliu, *Cornel Ungureanu: „Proză şi reflexivitate"*, III, 1978, p. 492—493.
281. Păcurariu, Dim., *Al. Dima: „Dezbateri critice"*, I, 1978, p. 127—129.
282. Popa, Mircea, *„Eminescu în documente de familie". Ediţie de Gh. Ungureanu*, IV, 1979, p. 461—462.

283. Popa, Mircea, *„I. Heliade Rădulescu interpretat de...". Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Paul Cornea*, IV, 1980, p. 658—660.
284. Popa, Mircea, *Tudor Opriș: „Reviste literare ale elevilor" (1834—1974)*, I, 1978, p. 149—154.
285. Popa, Mircea, *Vistian Goia: „V. A. Urechia"*, II, 1980, p. 330—332.
286. Popescu, Cristian, *Doina Curticăpeanu: „V. Alecsandri, prozator. Profilul memorialistului"*, I, 1978, p. 141—143.
287. Popescu, Cristian, *Georgeta Horodincă: „Studii literare"*, I, 1979, p. 147—149.
288. Popescu, Dana, *Elena Tacciu: „Trei poeți preeminescieni. Cezar Bolliac, Ioan Catina, Alexandru Sihleanu*, IV, 1978, p. 646—651.
289. Rață-Dumitriu, N., *Petru Ursache: „Poetică folclorică"*, I, 1978, p. 136—139.
290. Saramandu, Nicolae, *„Scrisori către Ioan Bianu", vol. IV. Ediție de Marieta Croicu și Petre Croicu*, I, 1980, p. 142—145.
291. Săndulescu, Al., *Leonte Liviu: „Constantin Negruzzi"*, III, 1980, p. 513—515.
292. Săndulescu, Al., *N. Iorga: „O luptă literară". Ediție de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu. Studiu introductiv, note și comentariu de Valeriu Râpeanu*, I, 1980, p. 145—148.
293. Sorescu, Roxana, *Ileana Verzea: „Byron și byronismul în literatura română"*, II, 1978, p. 300—302.
294. Stanciu, Dumitru, *Aurel Nicolescu: „Analize gramaticale". Ediția a III-a, revăzută și adăugită*, IV, 1978, p. 638—639.
295. Stoica, Ion, *Dan Simonescu: „Teoria bibliografică"*, I, 1978, p. 147—149.
296. Șerban, Ion Vasile, *„Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains"*, I, 1980, p. 154—157.
297. Șerban, Ion Vasile, *„Revista de istorie și teorie literară", Tom. 29, nr. 1, ianuarie-martie 1980*, III, 1980, p. 520—524.
298. Tănase, Eugen, *Jana Balacciu — Rodica Chiriacescu: „Dicționar de lingviști și filologi români"*, III, 1979, p. 437—441.
299. Teodorescu, V., *„Contribuții la istoria culturală a românilor din Voivodina"*, IV, 1978, p. 664—667.
300. Teodorescu, V., *„Mihai Eminescu în critica italiană". Texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvulescu. Argument de Radu Boureanu. Prefață de Ștefan Cuciureanu*, II, 1978, p. 305—306.
301. Țancu, Sorina, *„Mihail Sadoveanu". Antologie, comentarii, tabel cronologic și bibliografie de Fănuș Băileșteanu. Ediția a doua, revăzută și adăugită*, I, 1978, p. 139—141.
302. Țancu, Sorina, *Pompiliu Marcea: „Umanitatea sadoveniană de la A la Z"*, III, 1978, p. 485—486.
303. Țâra, Vasile, *Dumitru Irimia: „Limbajul poetic eminescian"*, IV, 1980, p. 652—658.
304. Urițescu, Dorin, *Stelian Dumistrăcel: „Influența limbii literare asupra graiurilor dacoromâne. Fonetica neologismului"*, III, 1979, p. 430—436.
305. Ursache, Petru, *Gheorghe Vrabie: „Retorica folclorului. Poezia"*, I, 1979, p. 143—146.
306. Vaum, Ecaterina, *Marin Mincu: „Repere"*, IV, 1978, p. 668—670.

307. Verzea, Ileana, *Sanda Radian: „Corelaţii între literatura română şi literatura universală"*, III, 1978, p. 493—495.
308. Zamfir, Mihai, *Dan Mănucă: „Argumente de istorie literară"*, I, 1980, p. 136—137.
309. Zamfir, Mihai, *Gh. Macarie: „Sentimentul naturii în proza românească a secolului al XIX-lea"*, IV, 1978, p. 651—652.
310. Zamfir, Mihai, *Ion Vlad: „Lectura — un eveniment al cunoaşterii"*, III, 1978, p. 490—491.
311. Zamfir, Mihai, *Nicolae Manolescu: „Introducere în opera lui Alexandru Odobescu"*, I, 1978, p. 129—130.
312. Zdrenghea, Mircea, *Ion Diaconescu: „Infinitivul în limba română"*, IV, 1978, p. 632—635.

XV. NOTE

314. Antonescu, Nae, *Mircea Popa, Valentin Taşcu: „Istoria presei literare româneşti din Transilvania pînă la 1918"*, IV, 1980, p. 669—670.
315. Bulgăr, Gh., *D. Macrea: „Lingvistică şi cultură"*, II, 1979, p. 309—310.
316. Chiţimia, I. C., *Marcus Tulius Cicero: „Epistolae ad Atticum (Scrisori către Atticus"). Versiune românească de prof. Constantin Popescu-Mehedinţi*, II, 1979, p. 310—311.
317. Chiţimia, I. C., *Teodor T. Burada: „Opere", vol. I—III. Ediţie de Viorel Cosma*, II, 1980, p. 356—358.
318. Filip, Tănase, *„A magyarországi románok neprajza. Tanulmányok és ismertetések, 2 (Din tradiţiile populare ale românilor din Ungaria. Studii şi recenzii, 2)"*, III, 1979, p. 460—461.
319. Graure, Luminiţa, *„Documente şi însemnări româneşti din secolul al XVI-lea". Text stabilit şi indice de Gheorghe Chivu, Magdalena Georgescu, Magdalena Ioniţă, Alexandru Mareş şi Alexandra Roman-Moraru. Introducere de Alexandru Mareş*, II, 1980, p. 355—356.
320. Graure, Luminiţa, *G. Mihăilă: „Cultură şi literatură română veche în context european. Studii şi texte"*, III, 1979, p. 457—459.
321. Ionilă, Florin Lazăr, *Rexhep Ismajli: „Antologji e poezisë rumune të shekullit XX (Antologia poeziei româneşti din secolul al XX-lea)*, II, 1980, p. 358—359.
322. Olteanu, A. Gh., *Niculescu-Varone, G. T., Costache Găinariu-Varone, Elena: „Dicţionarul jocurilor populare româneşti"*, III, 1980, p. 524—525.
323. Olteanu, A. Gh., *Şcoala Mehedinţului, vol. 4—5, 1979*, III, 1980, p. 525—526.
324. Penişoară, Ion, *Octavian Răuţ, Vasile Ioniţă: „Studii şi cercetări de istorie şi toponimie"*, II, 1978, p. 313—315.
325. Saramandu, Nicolae, *Mihai Eminescu: „Yilli i dritës (Luceafărul)*, II, 1978, p. 313.
327. Teodorescu, V., *Contribuţii la istoria culturală a românilor din Voivodina, III*, I, 1978, p. 154—156.

328. Ţincu, Bucur, *„Literatura română. Ghid bibliografic. Partea I. Surse". Coordonator: I. Stoica, Redactor responsabil: Anca Podgoreanu*, IV, 1980, p. 667—668.

XVI. PERFECŢIONARE, DOCTORATE, GRADE DIDACTICE

329. Bărboi, Constanţa, *Limba şi literatura română în învăţământul liceal*, IV, 1980, p. 644—647.
330. Bojin, Al., *Observaţii pe marginea inspecţiilor speciale*, II, 1980, p. 318—326.
331. Munteanu, Ştefan, *Reflecţii pe marginea subiectelor propuse la examenul de definitivat la specialitatea limba şi literatura română*, I, 1978, p. 108—112.
332. *Programele de perfecţionare, definitivare, gradele II şi I în învăţământ. Limba şi literatura română*, II, 1980, p. 302—314.
333. Şerban, Ion Vasile, *Perfecţionarea profesorilor din învăţământul liceal şi de cultură generală*, III, 1980, p. 489—491.
334. *Teze de doctorat*, II, 1978, p. 316—319; II, 1980, p. 315—317.

XVII. DIN ACTIVITATEA SOCIETĂŢII DE ŞTIINŢE FILOLOGICE

335. *Din activitatea Consiliului de conducere al Societăţii de ştiinţe filologice în anul 1977*, I, 1978, p. 157—159.

XVIII. BIBLIOGRAFII

336. Gheciulescu, Florica, *„Limbă şi literatură". Indice bibliografic (vol. I—IV, 1978; I—IV, 1979; I—IV, 1980)*, IV, 1980, p. 671—688.

B. INDICELE ALFABETIC AL COLABORATORILOR

(Cifrele trimit la *Indicele bibliografic de autori şi titluri)*

A

Alexandru, Domniţa, 148, 149.
Alexe, Neacşu, 95.
Andrei, Alexandru, 150.
Anghelescu, Mircea, 49, 50, 139, 215, 216, 217, 218.
Antonescu, Nae, 51, 52, 197, 314.
Apostol, Georgeta, 196.
Arvinte, V., 6.
Avram, Mioara, 7, 42, 151.

B

Bantaş, Andrei, 45.
Barborică, Elena, 117.
Bălan-Mihailovici, Aurelia, 219.
Bărboi, Constanţa, 329.
Beldescu, G., 8, 152, 153, 154.
Birlan, Valeriu, 140.
Bîrlea, Ovidiu, 132, 220.
Bochmann, Klaus, 127.
Bogdan-Dascălu, Doina, 9, 10.
Bojin, Al. 53, 141, 330.
Bota, Maria, 39.
Bulgăr, Gh., 118, 198, 199, 221, 315.
Burcescu, Gh., 1.
Buzaşi, Ion, 222, 223.

C

Calotă, Ion, 11.

Cantemir, Traian, 54.
Carabulea, Elena, 224.
Cazacu, B., 12, 13, 14, 155, 200, 201 202.
Cazimir, Șt., 55, 56.
Călărașu, Cristina, 15, 16, 225.
Cârjaliu, Simona, 226.
Ceaușescu, Gh., 227, 228.
Cheie, Paulina, 128.
Cheie-Pantea, I., 57, 229.
Chimirea, Nicolae, 156.
Chițimia, I. C., 134, 135, 203, 230, 316, 317.
Cileagă, Ilie, 96.
Cioculescu, Șerban, 58.
Ciopraga, Constantin, 59, 231.
Constantinescu, Antonia, 97.
Constantinescu, Lavinia, 232.
Constantinescu, Nicolae, 233.
Cornea, Paul, 60, 61, 92.
Coteanu, Ion, 157, 158.
Crașoveanu, D., 38, 40.
Crișan, Alexandru, 98.
Cruceru, C., 17, 99.
Cvasnîi, Maria, 18, 19, 119.

D

Dascălu, Crișu, 100.
Darie, Alexandrina, 159.
Deleanu, Marcu Mihai, 1.
Dezsö, Kozma, 2.
Diaconescu, Paula, 120.
Diaconescu, Viorica, 62.
Diaconu, Al., 20.
Dimitrescu, Florica, 181.
Dincă, Dorina, 63.
Dinu, Ioan M., 64.
Dobre, Aneta, 204.
Dominte, Constantin, 41.
Dragomirescu, Gh. N., 21, 43, 44.
Dragoș, Elena, 234.
Drăgan, Ion, 160, 161.
Dumitrescu, Mădălina, 235, 236.
Dumitru, Otilia, 101.

E

Ene, Cornelia, 237.

F

Filip, Tănase, 318.
Florea, Melania, 22.
Forăscu, Narcisa, 121,
Frâncu, C., 23, 24.
Freiberg, Medeea, 25.

G

Gană, George, 102, 238.
Gheciulescu, Florica, 336.
Gheorghe, Mircea, 239.
Gheorghiu, Vladimir, 240.
Ghibu, Octavian, 142.
Ghil, Eliza Miruna, 129.
Giurgea, Maria, 162.
Giurgiu, Emil, 182.
Giurgiu, Felicia, 103, 104.
Goia, Rodica, 163.
Graur, Al., 45, 241.
Graure, Luminița, 319, 320.
Grăsoiu, Dorina, 65.
Gulea, Micaela, 242.
Guțu Romalo, Valeria, 46.

H

Handoca, Mircea, 143, 144, 183, 243.
Hangiu, I., 164, 192, 205, 206, 244, 245, 246, 247, 248, 249.
Hancu, Aurel, 105.
Hristea, Theodor, 26, 27.

I

Iliescu, Adriana, 252.
Ilieș, Ioan, 165.
Ilioane, Cornel, 160.
Ionescu, Emil, 45.

Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, 28, 166, 253.
Ionilă, Florin Lazăr, 130, 321.
Iosifescu, Silvian, 66.
Istrate, Ioan, 254, 255.
Ivaşcu, Ioan, 167.

J

Jucu-Atanasiu, Lucia, 67.

K

Király, Fr., 168.

L

Lazăr, Monica, 106, 170.
Lăzărescu, Gheorghe, 68, 170.
Lişman, Victor, 256.

M

Magheru, Paul, 257.
Mancaş, Mihaela, 122.
Marcea, Pompiliu, 131.
Marchidan, Dumitru, 184.
Marino, Adrian, 69.
Mazzoni, Bruno, 145.
Măgirescu, Ecaterina, 185.
Mănoiu, Ion, 107.
Mănucă, Dan, 258.
Mecu, Nicolae, 259, 260, 261.
Melian, Alexandru, 70.
Micu, D., 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269.
Mihăilă, G., 270, 271.
Mihăiţă, Maria, 171.
Mirea, George, 29.
Mîndra, V., 71, 108, 272.
Moraru, Mihai, 135.
Munteanu, Ştefan, 3, 45, 331.
Mureşan, Eugenia, 172.

N

Naghiu, Iosif E., 206a.
Nasta, Dan-Ion, 273, 274.
Nebel, Viorica, 173, 275, 276, 277.
Negreanu, C., 158, 278
Neştian, Valeriu C., 174.
Nistor, Corneliu, 72, 207, 279, 280.

O

Oallde, Petru, 193.
Oancea, Ileana, 109, 110.
Olteanu, A. Gh., 73, 136, 175, 322, 323.
Oprişan, I., 74.

P

Panait, Lucian, 176.
Panaitescu, Dumitru, 194.
Pană, Ruxandra, 31.
Pană Dindelegan, Gabriela, 32, 123.
Papadima, Liviu, 137.
Papadima, Ovidiu, 75.
Păcurariu, Dim., 76, 77, 281.
Penişoară, Ion, 324.
Pop, Dumitru, 4.
Popa, Mircea, 78, 146, 147, 195, 282, 283, 284, 285.
Popescu, Cristian, 286, 287.
Popescu, Dana, 288.
Popescu, Ion, 186, 187.
Popescu, Rodica, 33.
Popovici, Vasile, 79.

R

Raţă-Dumitriu, N., 289.
Rădulescu, Ilie-Ştefan, 80.
Râpeanu, Valeriu, 81.
Rizescu, I., 47.
Roman, Andrei, 93.
Rotaru, Ion, 111, 112.

S

Saramandu, Nicolae, 34, 290, 325.
Săndulescu, Al., 82, 113, 208, 291, 292.
Săvulescu, Dumitru, 177, 178.
Scărlătescu Doru, **188.**
Scorobete, Aurel, 179.
Scridon, Gavril, 5, 209.
Seche, Irina, 114.
Slama-Cazacu, T., 35, 180.
Socaciu, Elena, 83.
Sorescu, Roxana, 293.
Stanciu, Dumitru, 294.
Stoica, Ion, 295.
Stoichițoiu, Adriana, 124.
Stoleru, Victor, 1, 210.

Ș

Șerban, Ion Vasile, 84, 296, 297, 333.
Ștefan, Graziella, 196.

T

Tănase, Eugen, 298.
Tătaru, Ieronim, 138.
Teodorescu, Mirela, 125.
Teodorescu, V., 299, 300, 327.
Todoran, Eugen, 85, 94.
Tohăneanu, G. I., 36, 37, 115.
Toma, Elena, 126, 189.
Tudorică, Al., 86, 87.

Ț

Țancu, Sorina, 301, 302.
Țâra, Vasile, 303.
Țicăloiu, Șerban, 190, 191.
Țincu, Bucur, **328.**

U

Udreanu, Oana, 45.
Ungheanu, M., 88.
Urițescu, Dorin, 304.
Ursache, Magda, 89.
Ursache, Petru, 116, 305.
Ursu, G. G., 211.

V

Vasiliu, Em., 48.
Vaum, Ecaterina, 306.
Velculescu, Cătălina, 90.
Verzea, Ileana, 307.
Vornicu, Mihai, 212.
Vraciu, Ariton, 213.
Vulpescu, Romulus, 214.

Z

Zamfir, Mihai, 91, 308, 309, 310, 311.
Zdrenghea, Mircea, 312.

FLORICA GHECIULESCU

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tiparul executat la I. P. „13 Decembrie 1918" sub cd. 1/1393

Taxele poștale achitate anticipat conform aprobării D. G. P. Tc. nr. 137/9294/1979

ÎN ATENȚIA PROFESORILOR, CERCETĂTORILOR, STUDENȚILOR

Abonamentele pentru anul 1981 (4 vol., 40 de lei) la culegerea **Limbă și literatură** se primesc, pînă la 1 februarie 1981, direct la S.S.F., prin mandat poștal sau foaie de depunere în contul S.S.F., nr. 45.11.09.5 la C.E.C. București, Filiala sector 5, Calea Victoriei, nr. 7, și scrisoare de comandă pe adresa Societății de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664, în care se indică numărul actului de depunere a sumei.

Abonamentele se fac și prin oficiile poștale (vezi Catalogul presei pe anul 1981).

Cărțile și revistele propuse pentru schimb și orice corespondență vor fi trimise pe adresa : Societatea de științe filologice, str. Spiru Haret, nr. 12, cod 79664.

Autorii — membri ai filialelor și subfilialelor S.S.F. — sînt rugați să trimită articole, studii, recenzii, note și alte materiale (de cel mult 15 pagini), dactilografiate la două rînduri, în două exemplare ; articolele vor fi însoțite de o notă cu următoarele date : numele și prenumele autorului, filiala din care face parte, adresa exactă a acestuia (localitatea și codul poștal, strada, numărul) și, eventual, numărul de telefon de acasă și de la instituția unde lucrează.

Manuscrisele înaintate redacției nu se înapoiază.

Pentru alte detalii, vezi **Buletinul S.S.F., 1978**, p. 271.

Comenzile pentru străinătate se fac prin ILEXIM, str. 13 Decembrie, nr. 3—5, P.O.B. 136—137, București, ROMÂNIA.